# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

## 25

ARTE

*Editoriale*

LONGHI: *Presenza di Masaccio nel trittico della Neve* - I. TOESCA: *Gli uomini famosi della Cronaca Cockerell* - MAHON: *An addition to Caravaggio's early period* - PARRONCHI: *Preistoria di Rosai*

*Antologia di artisti*
*Appunti*

*GENNAIO*

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1952

I lettori che desiderino completare la collezione con gli indici del 1951 ne facciano richiesta alla Casa Sansoni con vaglia da L. 100.

★

I lettori che desiderino rilegare l'annata colle cartelle bodoniane arancione e verde, possono richiederle alla Casa Sansoni con vaglia da L. 400.

# PARAGONE

*Mensile di arte figurativa e letteratura*

*diretto da Roberto Longhi*

Anno III - Numero 25 - Gennaio 1952

## *SOMMARIO*

*Editoriale*

ROBERTO LONGHI: *Presenza di Masaccio nel trittico della Neve* - ILARIA TOESCA: *Gli uomini famosi della Cronaca Cockerell* - DENIS MAHON: *An addition to Caravaggio's early period* - ALESSANDRO PARRONCHI: *Preistoria di Rosai*

*ANTOLOGIA*

Di artisti: *Due tavole inedite ed una precisazione cronologica di Cristoforo Scacco* (R. Causa) - *Due inediti di G. M. Crespi* (F. Arcangeli)

*APPUNTI*

*I Fiamminghi e l'Italia* (Roberto Longhi) - *La Mostra di Signac a Parigi* - (Lando Landini) - *Thadée Natanson: Le Bonnard que je propose* (a. b.) - *Acetilene II* (Italo Cremona) - *Novelletta del Caravaggio 'invertito'* (r. l.) - *Corrado Cagli e Simone Martini* (r. l.)

*Redattori:*

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

Casa Editrice Sansoni

Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600
Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000
(Estero L. 7000)

# EDITORIALE

ARTE SACRA A NOVARA. - *Ad ascoltar la voce dei patrocinatori della ancor recente Biennale d'Arte Sacra di Novara, non è dato raccogliere più che auspicî: e una confessata insoddisfazione pei risultati. Quanto agli auspicî, tutti si possono unire nel formularli. Chiunque nutra reverenza per ogni incarnazione dello spirito religioso, non può non augurarsi che un fatto d'immensa portata storica e spirituale, così radicato, per lunga tradizione, nella vita del mondo, com'è il cattolicesimo, cerchi di ritrovare in ogni suo aspetto i principî d'una vitalità fermamente asseverata dalle autorità che lo reggono, ma oggi, da qualche parte, apertamente impugnata. Concezione totale della vita, esso batte anche alla porta dell'arte: naturalmente, perché l'arte ha risposto per secoli alle sue richieste, prima di spontaneo impulso e con adesione gloriosa: poi, dall'umanesimo in avanti, in forma sempre più elusiva rispetto ai misteri del dogma e al messaggio tutto interno del Cristo. Batte anche oggi, e l'arte per ora non risponde che scarsamente, soprattutto in Italia. Diversamente è in Francia, dove i cattolici più coraggiosi, da Mauriac a Rouault (quasi tutti 'rejetons' della fede disperata di Baudelaire, chiuso entro le strettoie d'una religione creduta per un atto, quasi, di superbo 'dandismo' intellettuale), rischiano eternamente di bruciarsi ai limiti dell'ortodossia, affaticandosi entro gli abissi del male, con un gusto della escatologia che li redime dal compromesso troppo frequente nella pratica confessionale: ma, per limitarsi alla pittura, non è stato un vantaggio che Rouault, dopo la prima fase d'intensa volgarità, di religione violentemente ripescata, quasi 'à rebours', abbia via via edificato, su qualche forte grammatica neomedievale, una specie di bizantinismo del proprio stile: tanto che le sorti dell'arte cattolica francese (restando eccezionale, elusivo rispetto all'assunto sacro il recente tentativo di Matisse) rischiano di affidarsi soprattutto al pennello fin troppo ricco dell'estremo decadente Manessier. Ma in Italia, l'arte sacra boccheggia addirittura. Assuefatto per secoli a un'arte che popolò le sue chiese d'immagini dove la maestà sacra faceva tutt'uno con l'umana dignità: ingannato, nella prima metà dell' '800, dall'equivoco 'nazzareno' e purista: avvilito dai reflussi del preraffaellismo e del liberty: frastornato dall'arrivo sugli altari e dal trionfo, nei 'sottoquadri', d'un naturalismo fotografico di origini ideologicamente avverse, ma utile ora, cambiata etichetta, a un colloquio più stretto, quasi 'veristico', del fedele con l'immagine sacra: il sacerdozio italiano, soprattutto nella sua parte più umile e segregata dai maggiori centri della cultura, è spesso così alieno dalle ragioni dell'arte moderna da restarne interdetto, e non chieder di meglio che servirsi tuttora di quelle che lo stesso Bando Regolamento della mostra novarese*

*chiama, deprecandole, 'consuete immagini dozzinali oleografiche o di produzione industriale': finché, avvertita la crisi, non sia spinto a riprendere, anche in questa parte, le redini d'una autorità che, per ragioni ormai scontate dal generale svolgimento dell'arte, sembra talora, contro il desiderio stesso che la muove, estraniarsi da ogni discussione proficua. Il crudo rigore di certe parole del Presule di Novara, nella prefazione alla Mostra ('Il metro... di valutazione dell'Arte Sacra non è né può essere quello usato per l'arte in genere. Perciò — in tale materia — piaccia o non piaccia ai sapienti — l'ultimo giudizio spetta all'Autorità Ecclesiastica.') ci pare infatti andare oltre il senso della nota enciclica pontificale 'Mediator Dei', dove alcune affermazioni sono anzi di tal rilievo da potersi riferire con vantaggio; 'Non si devono disprezzare e ripudiare genericamente e per partito preso le forme e le immagini recenti, più adatte ai nuovi materiali con i quali esse vengono oggi confezionate: ma evitando con saggio equilibrio l'eccessivo realismo da una parte e l'esagerato simbolismo dall'altra, e tenendo conto delle esigenze delle comunità cristiane, piuttosto che del giudizio e del gusto personale degli artisti, è assolutamente necessario dar libero campo anche all'arte moderna, se serve, con la dovuta riverenza e il dovuto onore, ai sacri edifici ed ai sacri riti: in modo che anch'essa possa unire la sua voce al mirabile cantico di gloria che i geni hanno cantato nei secoli passati alla fede cristiana. Non possiamo fare a meno però, per Nostro dovere di coscienza, di deplorare e riprovare quelle immagini e forme da alcuni recentemente introdotte, che sembrano essere depravazione e deformazione della vera arte, e che talvolta ripugnano apertamente al decoro, alla modestia ed alla pietà cristiana, e offendono miserevolmente il genuino sentimento religioso: esse si devono assolutamente tener lontane e metter fuori dalle nostre chiese, come in generale, tutto ciò che non è in armonia con la santità del luogo.' Dalle quali parole non ci sembra decorra, sic et simpliciter, come sembra ritenere il Vescovo di Novara, una regola specifica di giudizio per ogni nuovo aspetto, sempre imprevedibile, d'arte sacra a venire. La parte citata dell'enciclica vale anzi, soprattutto, come indicazione d'una 'temperie': ed è, crediamo, l'antica temperie italiana, di essenza classicheggiante, umanistica. È l'opzione per un'arte che eviti i rischi, gli eccessi del realismo e del simbolismo (né il primo Rouault né Manessier, allora? o, a ritroso, né i bizantini né Caravaggio, addirittura?): che auspica ancora, sebbene sia morta da tempo, un'arte umanistica nel senso più tradizionale della parola. Prima che si ripeta, infatti, come in certi grandi spiriti del passato (dall'Angelico a Giambellino, da Luca della Robbia al Manzoni), il miracolo di fondarsi con altrettanta sincerità sul sentimento che sulla ragione, di buttare un calmo ponte fra terra e cielo, fino ad esprimere, con naturale pacatezza, una sublime*

*speranza, occorrerà del tempo, molto tempo: se si ripeterà. Ma non accadrà, crediamo, per un appello preventivo a un 'saggio equilibrio', a un 'decoro': qualità e parole ormai quasi incomprensibili allo strazio del mondo moderno. Risuona dunque, con decisione di validità universale, almeno pel mondo cattolico, una preferenza particolare, un richiamo altrettanto alla ragione che alla pietà: ma, per i nostri tempi estremi, di sapore quasi extra-temporale o, almeno, troppo remoto. E, quando si afferma che occorre 'tener conto delle esigenze delle comunità cristiane, piuttosto che del giudizio e del gusto personale degli artisti', nasce in noi il dubbio se, al di fuori di un colloquio intimo con l'arte moderna, possano crearsi tutte le condizioni per una vera arte sacra di oggi. Donde potrà essa nascere, infatti, se non dal convegno spontaneo fra il tema sacro e quel 'gusto personale degli artisti' che è, nell'occidente, soprattutto dal romanticismo in poi, ancora il movente primo, determinante dell'opera d'arte? L'opzione dell'enciclica, per quanto mossa da ragioni indicibilmente più elevate, perché a raggio oltremondano, non può non rammentare altre scelte di meno felice estrazione; scelte di un classico naturalismo, di un decoro di stile dove si debba esprimere, sostanzialmente, un 'ottimismo'. Ma, per toccare al concreto della situazione italiana, anche la nuova opzione dovrà venire a colloquio con le forze reali dell'arte nostra: e non si vede troppo chiaramente quali di queste forze potranno incarnarla secondo impulsi profondi, e non di mera parata. C'è, sì (era ben presente anche a Novara), un 'clima', una media cultura figurativa che parrebbe, grosso modo, rispondere a quelle esigenze di decoro e di equilibrio: ma è un clima che si rivela per eredità stanca del cosiddetto 'Novecento': di quel moto cioé che, fra il 1920 e il 1930, intese rieducare gli Italiani a una certa solennità di forme, riaprirne l'animo ai miti della grandezza nazionale, allora prevalentemente politici: ora, più facilmente, religiosi. A Novara, da Filocamo alla Marchesini, da Sora a Speranza, da Montanari a Ravazzi, un facile sintetismo di stile a dare grandezza agli eventi, un plasticismo più o meno risentito a rilevare il dramma si rivelavano per rimandi più o meno stanchi di moduli illustri: plasticismo di Carrà e di Sironi, sintetismo di Casorati. Ed era da meditare la presenza in prima persona degli autori, appunto, di queste formule (con Casorati partecipe, addirittura, della commissione d'accettazione). Ma, mentre appare dubbio che il premeditato stilismo di quest'ultimo possa dare senso religioso al freddo limbo della sua umanità stupita e triste, è forse più legittimo il tentativo di qualificar per religiose alcune fra le più intense opere di Carrà. Nella sua patita ricerca d'un 'primordio', è stato scritto che '... la natura non si manifesta più, irresponsabile, con la lancetta dei secondi, ma per la bocca invisibile, grave, pausata del proprio autore.' Ma questa ricerca d'una solitudine che si vor-*

*rebbe chiamar sacra (dove la natura è vista come a un punto estremo, d'addio o di ricominciamento, di teso trapasso) si è espressa liberamente, spontaneamente, in marine, in nature morte, in paesi: appunto per essere, più che religione confessata, religiosità allo stato primordiale, ascoltazione di moti interni rispecchiati nelle forme naturali. Mentre, quando Carrà ha creduto di sovrapporre a questo libero sentimento dei miti che gli venissero offerti dall'esterno, è nato un disagio nel suo animo, una stanchezza nel suo fare, da cui non va esente nemmeno la pur dignitosa 'Preghiera nell'Orto' esposta a Novara. E Sironi, presente anche lui con un 'Paesaggio' torvo, desolato: Sironi piuttosto sembrerebbe presumere, nella sua naturale prontezza al racconto epico, la facoltà d'investirsi autorevolmente anche di qualche tema sacro; ma, ove questo accada, saprà egli vincere quel limite interno che ce lo ha fatto considerare, per solito, il rappresentante più dotato d'una civiltà retorica, che fu appunto quella del Novecento? Incerta negli anziani, la possibilità 'sacra' non pareva chiarirsi, alla Mostra novarese, neppur nei giovani; anzi. Dalle opere di Aymone (vincitore del concorso per una vetrata), buon pittore che deve ricorrere troppo evidentemente alla cultura per approdare a un risultato onorevole, alla 'Crocefissione' di Guglielminetti, dove il tema non è più che un pretesto a una garbata impalcatura formale, le speranze sono dubbiose: e si son citati i più degni. Soggiungeremo subito che, a Novara, gli ésiti più interessanti erano, piuttosto, di scultori. Come spiegarlo? Forse col fatto che la scultura, più tardamente agganciatasi alle avanguardie del nostro secolo, ha conservato, anche per ragioni di commissioni più frequenti (cemeteriali, persino), certi appannaggi di perizia esecutiva che le permettono di richiamarsi più agevolmente alle grandi epoche dell'arte sacra: guide sicure, se non per il nascere d'una nuova arte, almeno per dignitose rievocazioni tematiche. A ciò gli scultori saranno stimolati anche dai richiami, più o meno genialmente archeologici, frequenti nell'opera dei famosi tre M.; Martini Manzù Marini; talvolta, persin dalla visita a mostre recenti e indimenticabili, come quella dell'antica scultura pisana. Ancora salvataggi culturali, comunque; difficilmente segno di forza e di speranza; effetto anzi, troppo spesso, di situazioni stanche, fin troppo mature. Romano Rui, Tantardini, Maine sono scultori colti, dignitosi; e, su questa linea, mi pare eccella Virginio Ciminaghi, nella cui opera la filtrazione culturale si fa specialmente sottile: schivando i rischi dei più comuni arcaismi, troppo ardui per mani non abbastanza vigilate, memore piuttosto dei tesori d'oreficeria delle vecchie cattedrali, o di certe preziosità della plastica lombarda del '400, egli si fa apprezzare per una sorta di arguto, raffinato, umbratile 'alessandrinismo' liturgico. Meglio che niente, non c'è dubbio: ma non troppo, neppure, se lo confrontiamo alle intenzioni e alle generose*

*speranze degli ordinatori della Mostra; dal solerte segretario Alfio Coccia alla speciale Commissione Ecclesiastica, composta di alcuni giovani sacerdoti pieni di entusiasmo, decisi nel dichiararsi, soprattutto dove affermano che 'troppo sovente l'emozione è ferma in superficie o costretta in ruminazioni di tradizionalismo stanco e non attuale.' O dove insistono: 'Le verità della Fede son vedute come dietro a diaframmi appannati, e la loro espressione ne risulta confusa o lacunosa, o arbitraria. È questa una realtà che si ripete ad ogni Mostra di Arte Sacra di questi nostri tempi di burrasca e di avventura.' Chi non avrebbe consentito a queste parole, anche visitando le sale novaresi? Ma sarà colpa soltanto di malignità dei tempi, di pochezza degli animi e delle menti, se una profonda espressione sacra non è ancor nata, modernamente, in arte figurativa? O, andando alla radice delle cose, non sarà opportuno, senza escludere il miracolo del fatto nuovo, raffigurarsi le più profonde e interne difficoltà al suo realizzarsi? Gli artisti, soprattutto se forti e sinceri, sono, naturalmente, uomini veri e moderni; e non parrà ad essi, mentre dovrebbero produrne di nuove, che il culto che ha per tramite le immagini sacre si leghi ormai, invincibilmente, ad altre e non più restituibili epoche? Chi sente ancora il bisogno della preghiera, o preferirà farlo davanti alle immagini antiche, ormai convalidate da una lunga dimestichezza: o più spesso si inchinerà davanti a immagini nascoste, che dimorano nella solitudine più interna del cuore, dove le arti dell'occhio, necessariamente, non giungono (di questa zona esse potranno dare, al più, testimonianza indiretta); e dove suonano, sì, rinnovati messaggi, affidati a parole indimenticabili, ma ormai intraducibili 'in figura'.*

f. arc.

*ROBERTO LONGHI*

# PRESENZA DI MASACCIO NEL TRITTICO DELLA NEVE

Che lo Stato inglese, pur nella severità del suo costume odierno, non manchi di intervenire direttamente quando occorra assicurare alla nazione qualche opera d'arte d'importanza somma, è cosa risaputa e tale che dovrebbe servir d'esempio anche a noi; tanto più rilevando che codesti tempestivi interventi non hanno mancato e non mancano di applicarsi anche ad opere italiane.

Qui si scopre, del resto, ancora attiva, quella grande tradizione intellettuale che dai primi conoscitori e raccoglitori del Settecento e poi attraverso gli sforzi di uomini di senno e di azione come l'Eastlake, il Layard e tanti altri è giunta, nel corso dell'Ottocento a comporre lo scrigno di nostre 'mirabilia' che è oggi la National Gallery: il più solenne tributo che sia stato reso nell'Europa moderna all'antica tradizione artistica italiana; imitato, è vero, poco più tardi, ma non raggiunto dal Bode nella sezione italiana del Museo di Berlino.

Per restare al tempo presente, quale altra nazione, in questi pochi anni di guerra e di torvo dopoguerra ha saputo, senza attingere dalle opere vaganti nel mercato internazionale, ma soltanto traendo dalle riserve quasi inesauribili delle vecchie collezioni inglesi, procacciarsi un gruppo di capolavori italiani dove figurano, per non dir altro, un pannello di Giotto (dalla serie ora sparsa per il mondo ma che forse appartenne, in origine, a una delle quattro tavole citate dal Ghiberti in Santa Croce; quella, verosimilmente, della cappella Peruzzi), la stupenda 'Madonna' di Giorgione, subito assicurata al Museo di Oxford e, infine, la eccezionale aggiunta, di cui ora diremo, all'opera autografa di Masaccio?

Fra le presenze più decisive in Inghilterra, in codesti momenti, per dir così, di 'emergenza' artistica, non credo di errare indicando quella di Sir Kenneth Clark; essendo intuibile, per esempio, quanta parte di merito gli spetti proprio in quest'ultimo 'accessit' della National Gallery, se proprio a lui, che conosceva l'opera già innanzi gli anni della guerra, è ora toccata la responsabilità di presentarla (*'An Early Quattrocento Triptych from Santa Maria Maggiore, Rome'* in 'Burlington Magazine', novembre 1951) sotto il gran nome di Masaccio.

E par giusto soggiungere quanto particolarmente impegnativa fosse la responsabilità di pronunciare quel nome, se, nel caso particolare, tutto o *quasi* tutto lasciava presumere che l'opera *dovesse* essere non già di Masaccio ma del suo gentile compagno d'arte e di lavoro, Masolino; al cui nome, infatti, il nuovo dipinto è annesso (e senza neppure la riserva dell'interrogativo) proprio nel nuovo e, per certi aspetti, esemplare Catalogo della Galleria di Londra, a cura di Martin Davies (1951).

Vero è che le cagioni, tanto di quella previsione assillante, che della smentita venutale in extremis dalla riesumazione del nuovo pannello, non si intendono senza riandare tutta la storia esterna ed interna del complesso in cui questo figurava in origine. È una storia che, meglio d'ogni altro, avrebbe potuto narrarci lo scopritore stesso del dipinto; ma egli l'ha già fatto nella sua lingua ed io debbo essergli grato per avermi indotto a riprendere il cómpito, ormai reso facile, sovvenendomi persino dello splendido materiale illustrativo che renderà più comunemente noto l'aspetto dell'opera anche al pubblico italiano.

A percorrere brevemente la storia esterna del complesso, già noto in quasi tutte le altre sue parti, la sua vicenda scritta comincia dal nostro Vasari: quando, nel rielaborare, per la seconda edizione del '68, la Vita di Masaccio com'era apparsa nel 1550 e dove si lamentava che le molte tavole dipinte a Roma dal maestro fossero 'tutte o perse o smarrite', sopraggiunge con questa improvvisa rettifica: 'Una nella chiesa di Santa Maria Maggiore, in una cappelletta vicina alla sagrestia; nella quale sono quattro Santi tanto ben condotti, che paiono di rilievo; et nel mezzo Santa Maria della Neve: et il ritratto di papa Martino di naturale, il quale con una zappa disegna i fondamenti di quella chiesa, et appresso a lui è Sigismondo II Imperatore. Considerando questa opera un giorno Michelagnolo et io, egli la lodò molto, et poi soggiunse, coloro essere stati vivi ne' tempi di Masaccio'.

Che fondamento era nell'attribuzione di Michelangelo, ché di attribuzione infatti si trattava? Occorre, per intenderlo, seguitare con la storia esterna di tutta l'opera; e in ciò non v'è quasi migliore scorta che l'impareggiabile referto del Davies nel suo Catalogo. Ne risulta che le tavole principali dell'altare, presto disfatto, furono nel Seicento nelle collezioni dei Farnese; che le due maggiori con la 'Storia della Neve' e l' 'Assunta' furono spedite nel 1760

a Napoli dove anche oggi si trovano nella collezione del Museo Nazionale; mentre le quattro minori, ognuna con una coppia di Santi, furono, ai tempi napoleonici, nella collezione Fesch, prima a Parigi e poi, dal 1815, a Roma; comparvero ancora alla vendita di quella raccolta nel '45; rimbucandosi poi per molti anni. I pannelli con i 'Santi Pietro e Paolo', 'Martino e Giovanni Evangelista', riaffiorarono infatti soltanto nella vendita Northesk nel 1915, e, nel 1916, attraverso Kleinberger, pervennero alla collezione Johnson; gli altri due, con i santi 'Gerolamo e Battista', 'Liberio e Mattia', già da molti anni nella raccolta Adair di Flixton Hall, sono infine quelli che gli eredi hanno ceduto nel 1950 alla National Gallery.

Che nessun altro pezzo consimile sia citato nei vecchi inventari farnesiani, suggerisce che nulla di essenziale (a parte le porzioni più minute, più facili a sperdersi per via) fosse andato smarrito del complesso dell'opera; oltre il fatto che, almeno per una faccia del trittico (possiamo ormai dirlo tale), le figurazioni residue già rispondono alla descrizione del Vasari. Ed è un punto da tener presente per la discussione ulteriore sull'aspetto originario dell'opera.

Il Davies che, nel suo catalogo tutto addetto alla storia 'constatante', pone così scarsa attenzione alla storia 'giudicante' delle opinioni espresse sull'opera, non manca tuttavia di rammentare che già nel Settecento e poi nell'Ottocento le varie parti furono addette all' 'epoca dell'Angelico' o a 'Gentile da Fabriano'; segno interessante, a mio parere, per dimostrare che già a quei tempi si rilevava generalmente in esse un aspetto più delicato, più gotico, più cosmopolitano che Masaccio non voglia mai offrirci. Di qui il suggerimento che l'attribuzione di Michelangelo fosse, se non sbagliata affatto, per lo meno troppo estensiva.

Non si deve d'altra parte dimenticare che, per molti anni — dal Cavalcaselle al Toesca —, la critica moderna non ebbe agio di pronunciarsi che sulle due tavole napoletane; e, a parte la celebre deviazione critica, capeggiata dallo Schmarsow e intesa a riassorbire quasi tutto Masolino in un ipotetico primo tempo di Masaccio, resta pur confortevole che i migliori conoscitori decidessero in pro' di Masolino. Lo stesso avvenne quando, nel 1930 ('L'Arte', p. 165), L. Venturi rese noti i quattro Santi della raccolta Johnson. Ed anche se qui era lecito assottigliare un po' più, distinguendo fra i 'Santi Pietro e Paolo', pretti masolineschi, e gli altri due Santi (Martino e Giovanni Evangelista) ove

qualche pretesa masaccesca non manca, da parte, si direbbe, non di Masolino stesso ma di qualche suo seguace fiorentino (forse lo Schiavo); nessun dubbio che l'aspetto masolinesco continuasse a prevalere ampiamente nel complesso che si andava riedificando.

La questione sembrava così quasi affatto risolta a vantaggio di Masolino; quand'ecco che la riesumazione degli altri quattro Santi, or ora entrati nella National Gallery, viene a riaprirla, spartendola in favore di Masaccio per quanto tocca ai due Santi Gerolamo e Battista /*tavola* 1/ e di Masolino per i Santi Liberio e Mattia /*tavola* 6/; riproponendo pertanto anche una eventuale contiguità di lavoro tra i due artisti, già cognita dai più antichi affreschi del Carmine a Firenze e dalla prima fase degli affreschi romani della cappella Branda in San Clemente. Supposizione tanto più stringente, quando, infine, si rilevi che le due coppie di Santi che ce la propongono son proprio quelle ch'erano state dipinte, con singolare divisione di lavoro, sulle due facce di uno stesso pannello.

Come infatti emerge dalle ultime indagini, anche lignarie, del Davies, l'intero trittico era 'double-face' e cioè dipinto sui due lati di tre tavole principali, segate più tardi per disimpegnare il diritto dal rovescio. E giovi ormai ricostituirne in mente l'aspetto generale: sulla faccia principale, al centro: 'Santa Maria della Neve' e cioè la storia del miracolo fondamentale che dà il titolo stesso della Basilica 'ad nives'; a sinistra i Santi Battista (omonimo del finanziatore originario della Basilica, il patrizio Giovanni) e Gerolamo; a destra i Santi Giovanni Evangelista e Martino, omonimo del papa ordinatore dell'opera, Martino V° Colonna. Sull'altra faccia, al centro: la tavola dell' 'Assunta', anch'essa festività principalissima della chiesa; a sinistra i Santi Pietro e Paolo; a destra i Santi Liberio e Mattia, particolarmente legati al sacro edificio, il primo come fondatore, il secondo per una reliquia (la testa) che non ve n'è di più capitale.

Ricostituito così l'aspetto complessivo del doppio trittico nelle sue parti principali, basterà un cenno delle secondarie. La misura modesta delle tavole maggiori (anche quella di centro non supera 144 centimetri di altezza) suggerisce la presenza originaria di apici e di predelle atti a portare l'intiero ad un formato più congruo; e di questa serie sono già stati indicati con verosimiglianza alcuni pezzi, anch'essi di Masolino. La 'Morte della Vergine' (Pinacoteca Vaticana) calza benissimo sotto l' 'Assunta', che ne è il séguito icono-

grafico ascendente e che potè avere come apice adatto (ma non ritrovato) una cuspide con la 'Coronazione'; mentre a tergo di questa (e cioè sul lato principale) non disconviene la piccola 'Crocefissione' di Masolino anch'essa alla Vaticana. Quanto alla predella della facciata principale, può darsi per certo che al centro vi figurasse la terza festa principale della basilica, quella della Natività; buon segno, assieme con altri di indole stilistica, per indurre che a sinistra stesse la tavoletta dello 'Sposalizio', perdutasi in mare durante l'ultima guerra, ma fotografata in tempo e illustrata dal Pope Hennessy sul 'Burlington Magazine' del 1943. Mancano dunque ancora quattro pannelli di predella e cinque apici, dei quali è inutile voler divinare tutti i soggetti, pur sembrando già certo che tutti si riferirono in qualche modo alla Vergine cui l'altare era dedicato. Ma la presenza di un' 'Annunciazione', divisa fra due apici, è già stata, del resto, suggerita con buona verosimiglianza.

Quella dedica, palese anche dai minori frammenti dell'altare, ci può dar lume anche sulla destinazione originaria del dipinto. Che il Vasari e Michelangelo sembrino vederne una sola faccia, 'in una cappelletta presso la sagrestia', induce a credere che il dipinto, prima visibile sui due lati — che è già segno di primaria importanza —, avesse abbandonato da tempo la sua antica collocazione e fosse appeso, ormai inonoratamente, a muro, così da restar visibile da un lato soltanto. Ma prima, dov'era?

Il Davies ha speso alcune pagine assai dotte per coonestare l'opinione ch'esso si trovasse in una cappella dei Colonna dedicata al Battista (presente infatti nel quadro). Ma sorprende ch'egli non abbia neppur raccolto il suggerimento già espresso da altri che il quadro ordinato dal Pontefice Martino V°, e contenente il suo ritratto, non fosse destinato all'altare papale e cioè all'altar maggiore che forse era sotto le quattro autorevolissime colonne postevi nel IX° secolo da Pasquale I°. Ed ora le figurazioni che abbiam visto prevalere nel dipinto, anche più insistono a indicare una destinazione all'altare eponimo di Santa Maria della Neve, con quel soggetto capitale al centro e, in sott'ordine, tutti gli altri in qualche modo legati alla storia o al culto speciale dell'edificio; quasi a costituirne una silloge iconografica. E che, ancora nella seconda metà del Quattrocento, rifacendosi il ciborio dell'altar maggiore, Mino del Reame vi ripetesse tutti gli argomenti del nostro trittico sembra recare all'ipotesi una conferma poco meno che definitiva.

Ciò vale anche a prevenire, mi sembra, le acute obbiezioni che il Pope Hennessy ('Burlington Magazine', gennaio 1952) ha testé mosso alla ricostruzione proposta dal Clark. Egli trova eteroclito, per un altare di quei tempi, la situazione centrale e principale data, sulle due facce, alle scene della Fondazione della Basilica e dell'Assunta; e ciò per la sproporzione di scala che, in codeste due tavole, le figure, forzatamente diminutive per l'impegno della narrazione, mostrano al confronto dei Santi dei pannelli laterali. Di qui viene a supporre che le due famose scene dovessero costituire gli apici o almeno un piano superiore dell'opera; il cui centro vero sarebbe invece stato di una 'Madonna in trono col Bambino'; dove il simbolo allusivo della 'neve' sarebbe forse recato dagli angeli nei bacili, com'è infatti in tanti esempi posteriori di pittura, soprattutto senese; a non dir altro, e già pochi anni dopo, nella pala del Sassetta per il Duomo di Siena. Ma qui valga l'osservazione che la prima esigenza proporzionale in un polittico del tempo è nella partitura architettonica e che allora la tavola centrale di Napoli, al confronto dei pannelli laterali, è più alta e larga proprio di quel tanto che basta a designarla come centro effettivo, e per escluderla da una collocazione soprana. Mentre questa proporzione inversa, o diciamola pure sproporzione, tra le figure delle storie centrali e i Santi laterali, non è cosa insueta all'arte del gotico tardo: è già per esempio, un quarto di secolo prima, nella 'Natività della Vergine' del Fei a Siena; una città che ci dà esempî consimili ('Assunta' del Vecchietta a Pienza) anche in tempi più inoltrati, e, si sperava, più 'proporzionali'. Né si dimentichi, alla fine, come, nel caso speciale, si trattasse delle due figurazioni eponime, che, sull'altare papale di Santa Maria Maggiore, non potevano non rivestire il peso liturgico e sacramentale proprio della solenne destinazione.

Ma lo scompenso rilevato dal Pope Hennessy è, semmai, più significante per riportarci più vicino alla vicenda interna, e cioè artistica, dell'opera stessa; alla possibile divergenza di vedute fra i due artisti in proposito; alla probabilità che Masaccio presagisse subito ciò che ne sarebbe sortito per l'assieme; se anche gli fu risparmiato il disgusto di vederlo in atto.

La presenza del grande maestro si limita infatti alla sola coppia dei 'Santi Gerolamo e Giovanni Battista' che sembrano collocarsi agli inizî dell'impresa. Indugiarsi a dimostrare che essi sono cosa di Masaccio è atto di pazienza cui

il Clark si è volutamente sottoposto e di cui occorre dargli il più schietto riconoscimento, soprattutto perché lo sappiamo indirizzato a una cerchia seria e desiderosa di intendere; ma che ripetere qui, nella crescente ignavia dei nostri studî (e ve n'è triste esempio di questi giorni, addetto proprio a quest'argomento principe) sarebbe tempo impiegato male */tavole* 1-5/.

Due Santi, dunque, dipinti da Masaccio a ventitré anni, nei primi mesi del 1425, con quei suoi pensieri inediti, o per cui quasi non erano tracce se non in qualche statua di Orsammichele o del Campanile; mentre c'era, piuttosto, qualche sfallo del Ghiberti da correggere o qualche modello del maggiore trecento da rievocare per sottinteso. Una cultura intensa e rapsodica, propria di quel genio che nasce 'stracurato', astratto, irregolare. Nel 'San Gerolamo': il viso gualcito del primo umanista, che pur sa di essere ben sorretto nel suo sapere dal libro aperto e luminoso e dalla chiesetta d'intonaco fresco, come costruita in campagna da un Brunelleschi in erba, e, sul timpano della porta, il San Sebastiano minuscolo che, nella torsione drammatica, addirittura si affretta, oltre Donatello, verso Michelangelo. Nel 'San Giovanni': il vecchio afrore, tra biblico e gotico, che sfiata nello spazio nuovo a circolare tanto negli occhi aggrottati che nel cartiglio a molla d'acciaio, su cui le lettere dell' 'Ecce Agnus' scompaiono e riappaiono di giustezza, ad ogni curva. Tutte le veglie di Paolo Uccello circa 'i brucioli avvolti su per bastoni' son già previste in questo particolare, ma così discreto e sottomesso; non dunque ostentato come stregoneccio, sì come certezza che ha da servire alla nuova coscienza, come facoltà di azione perseguibile e con 'buone prospettive' di riescire al suo fine. Tutto l'opposto, insomma, di un brevetto di pseudo-scienza o di uno scherzo per ottico inganno. La gamba, temprata nell'aria, e che poi si radica al suolo mentre calpesta le erbe del prato magro, non più i fiori scelti dell'hortus conclusus, è già, visto dall'altro lato, il modulo inalterabile che bilancerà tutto il corpo nel gabelliere del 'Tributo'. Partendosi dall'acuta constatazione che i due Santi sembrano toccare anche prima del polittico pisano, i cui lavori durano per quasi tutto il '26, il Clark ritiene che il trittico sia stato commesso a Masaccio nel 1425, e che, interrotta l'opera, l'artista sia poi tornato a Roma per finirla nel '28; ma, lui morto, sia stato ripresa e condotta a termine da Masolino, già di ritorno dall'Ungheria.

Non c'è bisogno di dire che la soddisfazione nel rilevare

l'accordo di questa ipotesi con la mia indicazione 'stilistica' della presenza di Masaccio a Roma, già nel 1425, entro la prima parte degli affreschi di San Clemente, è superata soltanto da quella che mi viene dalla riscoperta del nuovo pannello di Masaccio. Ma, mentre non sarò mai io a voler mettere in dubbio la sottile induzione cronologica del Clark, credo che qualcos'altro si possa aggiungere sul decorso più verosimile di tutta la commissione.

Ch'essa torni bene con la più attenta cronologia masaccesca, trova un appiglio anche nella bella concordanza con l'anno del Giubileo, 1425; quando la Roma rifiorente per merito di Martino V° fu méta di pellegrinaggio a tutta Europa. Si potrebbe anche soggiungere che la commissione poté facilmente fissare come secondo estremo le due feste principali di Santa Maria Maggiore, il Miracolo della Neve e l'Assunzione, che cadono a pochi giorni di scarto, il 5 e il 15 di agosto. Masaccio avrebbe così atteso alla parte sua nella prima metà di quell'anno.

E Masolino? Qui appunto insorge un dubbio. Masaccio, ajuto di Masolino anche a Roma in San Clemente, com'era stato a Firenze nella prima parte dei lavori del Carmine, difficilmente sarà stato nel '25, a soli ventitre anni, il titolare dell'impresa. E chi pensi alle preferenze di Martino V° per l'ultimo e più fastoso, per quanto raffinato, aspetto del gotico 'cortese' (due anni dopo, e ancor vivo Masaccio, egli fa appello a Gentile per la decorazione di San Giovanni in Laterano), troverà assai più ragionevole che anche la commissione del trittico della Neve sia stata affidata a Masolino, accompagnato dall'inseparabile ajuto. Passare da San Clemente a Santa Maria Maggiore, non era un lungo cammino, conversando; e saranno stati 'i dialoghi di Via Labicana'...

Del resto anche una cernita più attenta entro le parti masolinesche del trittico, può meglio chiarirci l'ordine della vicenda. Quelle che si conoscevano fino a ieri, ci parlavano, è vero, di un Masolino già libero dalla incomoda presenza di Masaccio; ma ora nel tergo recuperato della tavola il cui fronte reca i due Santi giovanili di Masaccio e che, pertanto può tutta credersi dipinta per prima, anche Masolino ci parla diversamente. È soltanto in questi due Santi Liberio e Mattia che, come sempre gli avveniva in contiguità di Masaccio, Masolino sente gravare su di sé il complesso di inferiorità 'plastica' e si affanna a superarlo imitando il giovane aiutante. L'imposto massiccio delle due figure (così

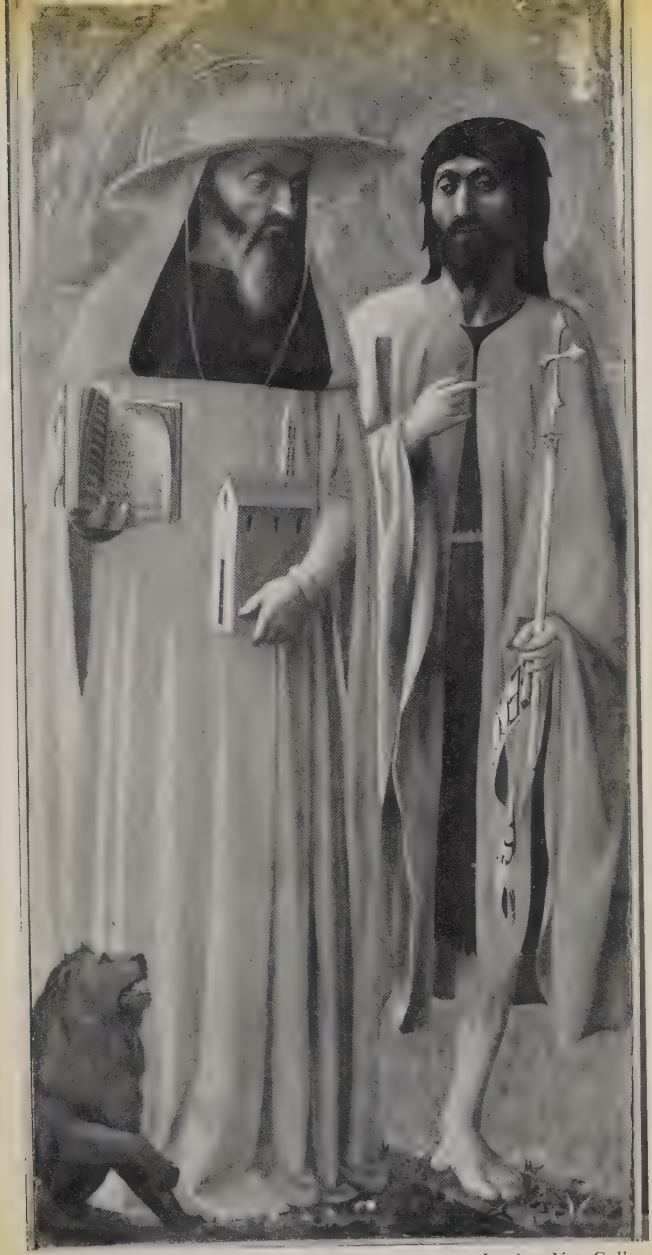
diverso dalla eleganza ghibertiana dei Santi Pietro e Paolo), lo sforzo di rinterzare il chiaroscuro addensando l'ombra sul manto e sul profilo del San Mattia con effetto esattamente inverso, ma di intenzione identica, a quello del San Pietro nella predica del Carmine, dipinta pochi mesi prima /*tavola* 7 *a*, *b*/; i piedi statuariamente basati come in quella stessa figura fiorentina; persino la scelta dell'ascia che vorrebbe esser pesante, formidabile, ma che il pittore non si attenta a scorciare per téma di un troppo grave insuccesso; son tutti 'refoulements' masacceschi, tipici di un Masolino 1425; superati più tardi, quando, tra il '28 e il '31, riassumendo gli affreschi di San Clemente, egli riprenderà anche i lavori dell'altare; lasciando però, a scanso di ricadute, ad un aiutante un poco più versato in massime masaccesche, il cómpito di accompagnare alla meglio sulla faccia principale i due terribili esemplari umani dipinti da Masaccio qualche anno prima; e riserbando tutto il resto alla propria svagata e luminosa dolcezza che si sfiocca come la nevicata miracolosa sull'Esquilino. Troppo bella favola, questa, perché Masolino non ce la volesse raccontare tutta a suo modo, in gara ormai con gli affreschi di Gentile a San Giovanni in Laterano.

A suo modo; e cioè con quella dose di luce soliva che era, per allora, soltanto sua; ma piacerà dieci anni dopo a Domenico Veneziano o al giovane Piero; mentre, ancora più tardi, i suoi giganti rosa e biondi di Palazzo Orsini gradiranno al Fouquet, strenuo favoleggiatore anche in séguito di cotali 'antichità giudaiche', pagane e cristiane; come del resto, con somma discrezione, sembra volerne far cenno, in questo stesso numero, una nostra valente collaboratrice.

*ILARIA TOESCA*

# GLI 'UOMINI FAMOSI' DELLA BIBLIOTECA COCKERELL

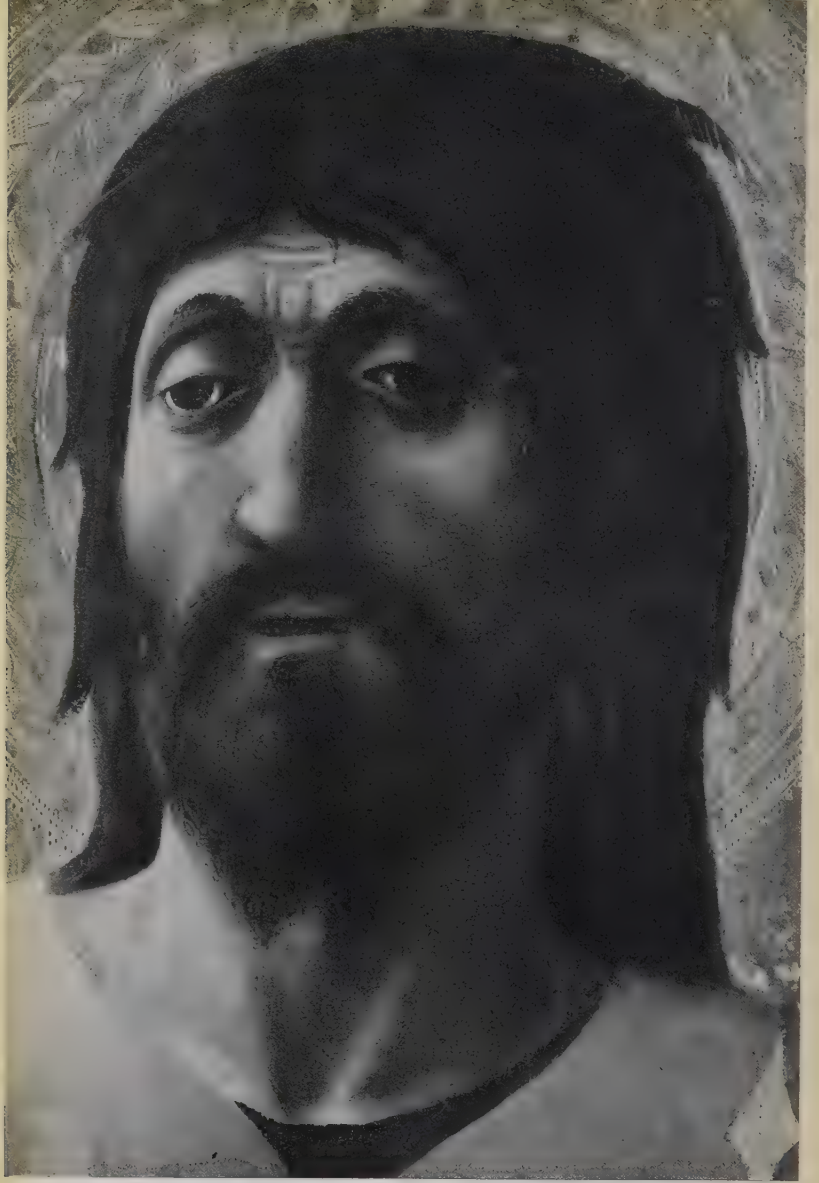
Il mio desiderio di conoscere direttamente i fogli di una 'Cronaca Universale' miniata, con figure di Uomini Famosi, della quale avevo potuto vedere soltanto le fotografie, fu appagato quando a Kew, nella casa ospitale di Sir Sydney C. Cockerell, il vegliardo che fu amico di William Morris ed è nei nostri tempi campione di quell'appassionato amore per i libri che presiedette alle imprese della Kelmscott



*1 - Masaccio: 'i SS. Gerolamo e Battista'* *Londra, Nat. Gallery*

*2 - Masaccio: 'i SS. Gerolamo e Battista'* *Londra, Nat. Gallery*

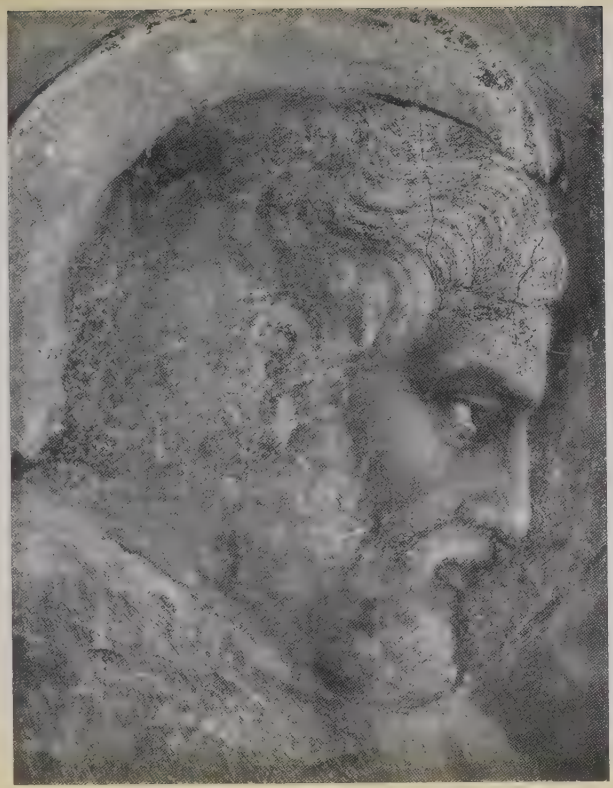
*3 - Masaccio: 'San Gerolamo'* *Londra, Nat. Gallery*



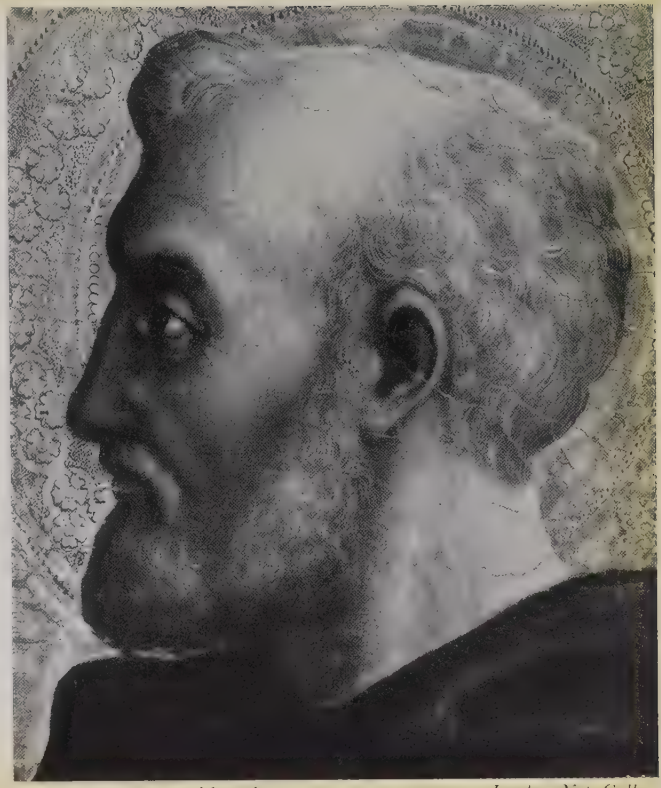
*4 - Masaccio: 'San Gio. Battista'* *Londra, Nat. Gallery*

*5 - Masaccio: 'la gamba del San Giovanni'* *Londra, Nat. Gallery*

*6 - Masolino: 'i SS. Liberio e Mattia'* *Londra, Nat. Gallery*

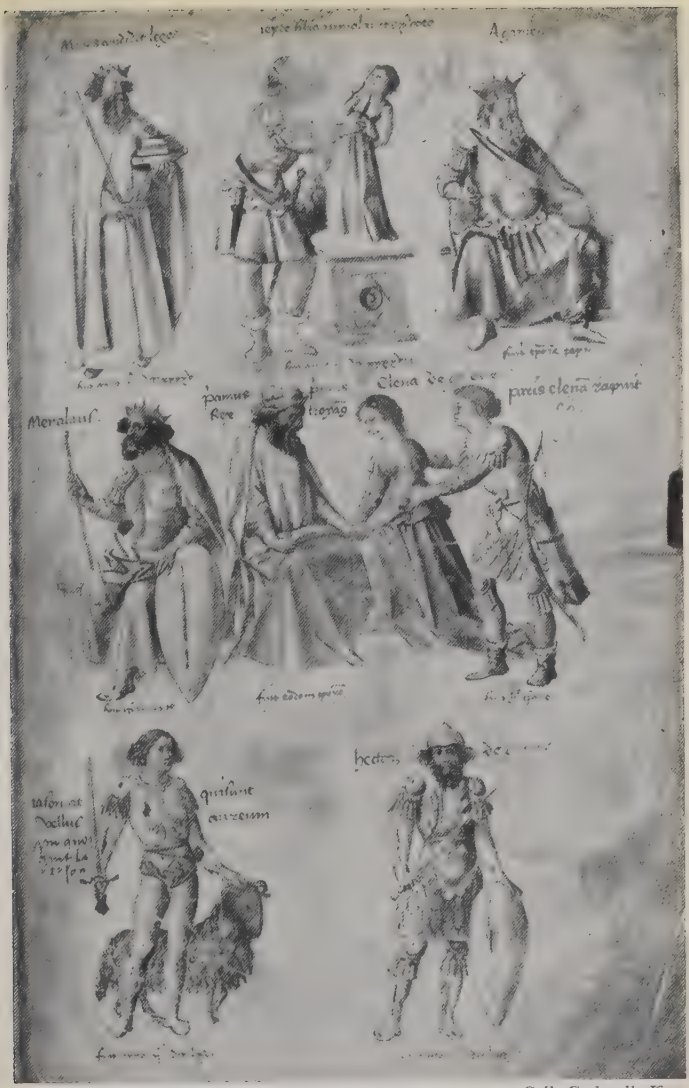


7 a - *Masolino: 'San Pietro che predica'* *Firenze, Carmine*



7 b - *Masolino: 'San Mattia'* *Londra, Nat. Gallery*

*8 - 'Cronaca Universale', f. 1* *Coll. Cockerell, Kew*




*9 - 'Cronaca Universale', f. 2* *Coll. Cockerell, Kew*

*10 - 'Cronaca Universale', f. 4* *Coll. Cockerell, Kew*

*11 - 'Cronaca Universale', f. 5* *Coll. Cockerell, Kew*

*12 - 'Cronaca Universale', f. 6* *Coll. Cockerell, Kew*

Press, volle mostrarmi il fascicoletto da lui conservato [1]. Lo stacco fra riproduzione e originale mi apparve grande, dinanzi a quei disegni leggermente colorati, di una bellezza di toni non facilmente immaginabile.

È noto come lo spunto per un'ipotetica ricostruzione dei perduti affreschi di Paolo Uccello in Casa Vitaliani a Padova fu dato da una cert'aria che parve spirare su alcuni personaggi della 'Cronaca' di Leonardo da Besozzo, in verità, più che eroi primigenî, manichini storici soffici e ben poco rigorosi, cui, di volta in volta, si cambiano gli attributi e le scritte, poco variandosene la pasta uniforme [2]. Un confronto, si noti, stilistico (e non soltanto iconografico, com'era, oltre che legittimo, strettamente necessario) con i ben conosciuti disegni del cosiddetto 'Libro di Giusto' [3] sembrò a qualcuno la riprova di una comune discendenza dall'Uccello; e di lì a fantasticare sul probabile aspetto del cortile di Casa Vitaliani, con frammenti di marmi romani murati in mezzo agli 'Uomini Famosi' non solo, ma anche con altre pareti ugualmente decorate (e questa volta con sfoggio dei suoi celebri cavalli) dal Doni, il passo fu breve; ma non portò molto lontano se, nel modo meno cospicuo, cioè in una nota, lo stesso Ragghianti era costretto ad escogitare 'un archetipo di Paolo, da cui avrebbe derivato Leonardo da Besozzo e Paolo stesso' vista l'impossibilità di far coincidere la data dell'esecuzione del codice Crespi con la dimora padovana dell'Uccello. Che poi il libretto romano diventasse addirittura 'un prontuario di forme e invenzioni uccellesche eseguito da un veneto in viaggio di studio tra il '45 e il '50' rischiava di

[1] Otto fogli di pergamena, cm. 31,6 × 20. Furono comprati nel 1894, sciolti, da William Morris, che li acquistò dal libraio londinese Quaritch. Poiché molte delle scritte latine sono state tradotte in francese, è da supporre che il codice sia passato in Francia già in epoca antica. Poi nella coll. Fairfax Murray, entrò nella raccolta di manoscritti di sir S. Cockerell nel 1919.

[2] Per la Cronaca di Leonardo da Besozzo, vedi: C. Morbîo, *Francia ed Italia*, Milano, 1873, p. 202; H. Brockhaus, in *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe... fuer A. Springer*, Leipzig, 1885, p. 42; F. Gregorovius, *Una pianta di Roma delineata da Leonardo da Besozzo*, *in* 'Atti dell'Accademia dei Lincei', serie III, vol. II, 1883, p. 202; S. Colvin, *A Florentine Picture Chronicle*, London, 1898; P. Toesca, *La Pittura e la Miniatura in Lombardia*, Milano, 1912, p. 482; G. Fiocco, *I Giganti di Paolo Uccello*, *in* 'Rivista d'Arte', 1935; M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, 193; C. L. Ragghianti, *Casa Vitaliani*, *in* 'Critica d'Arte', 1937, p. 238.

[3] Pubblicati dal Venturi in *Le Gallerie Italiane*, 1899. Vedi: J. Schlosser, in 'Jahrb. d. Ksthist. Samml. d. all. Kaiserh.', XXIII, 327; 'L'Arte', 1903, p. 79.

farsi ancor più pericoloso, ove se ne fossero volute trarre altre conseguenze; poiché, a vero dire, i disegni della Corsini non hanno in comune con la Cronaca milanese altro che il precisissimo riferimento iconografico [4]. E il supposto prototipo uccellesco si sarebbe, assai curiosamente, tramutato quasi affatto, caso mai, in prototipo franceschiano, se a questa stregua si fossero considerati i disegni della Cronaca Cockerell, purtroppo incompleta, che fino ad ora non è mai entrata in discussione [5] / *tavole* 8-13 /.

Gli stessi personaggi, e, in certi casi, la stessa sequenza di figure: ma in che modo queste hanno mutato i panni, già 'uccelleschi', con altri diversamente solenni e vagamente tinti di colori perlacei, leggeri, quasi intrisi di luce mattutina, che ha troppi rapporti con quella di Piero della Francesca per esserne indipendente? Si veda il bellissimo Democrito, con quel suo semplice vestito borghese, e il mantelletto aperto, appena segnato da un'ombra; o Sardanapalo, malinconico, dal viso penetrantissimo di uomo maturo e stanco; o Licurgo, nell'ammanto toccato di verde e di rosa; mentre le mani e i volti di tutti sembrano soffusi di una dolce patina bronzea, che pare quasi dar loro un velo di remota antichità. Si badi alle ottuse fattezze mongoliche di Geremia Profeta, e a quel Gedeone che sembra riflettere uno dei vecchi Ebrei del Battesimo di Piero [6].

[4] Non mi sentirei di giurare per l'origine veneta di tutto il Libro di Giusto; i ricordi padovani si riferiscono solo ai disegni trecenteschi.

[5] Un particolare di un foglio della Cronaca Cockerell fu riprodotto da URSULA HOFF (*Meditation in Solitude, in* 'Journal of the Warburg Institute', I, 1937, tav. 45), e il f. 2r dal BERENSON (*The Drawings of the Florentin Painters*, Chicago, 1938, fig. 27), che lo attribuisce a scuola dell'Angelico (cat. n. 164 C).

[6] Non tutte le figure sono della stessa qualità, ma è facile scevrare la parte di un artista da quella dell'altro, tanto malamente il secondo riesce ad imitare il primo, segnando con grossi tratti lineamenti rozzi, il cui colorito rossiccio si approssima maldestramente all'esempio dell'artista maggiore. Si devono a questi: tutta la prima pagina, (Cadmo, Proserpina, Mida, icnografia di Troia, Gedeone, Orfeo, Ercole Furente, Teseo); la seconda (Minosse, Iefte, Agamennone, Menelao, Priamo, Elena, Paride, Giasone, Ettore); la terza (Pirro, Ascanio, Samuele, Euristeo, Codro, Alete, David, Assalonne) sembra della seconda mano, più scadente; la quarta (Didone, icnografia di Cartagine, Salomone, la Regina di Saba in veste di pellegrino, 'Capua', Silvio, Elia, Omero) è di nuovo del primo artista, salvo la figura, piuttosto grottesca, di Silvio; la quinta pagina, la più bella di tutte, è per intero di lui (Eliseo, Azaria, Licurgo, Sardanapalo, Amos, Osea, Gioele, Abdia, Giona), e così la sesta (icnografia di Roma, Sibilla Eritrea, Numa Pompilio, Isaia, Sibilla Erofila, Geremia, Mida) e la settima, escluso forse Cambise (Bruto, Pisistrato, icnografia di Babilonia, Cambise, Giuditta, Pitagora, Dario,

L'uso di decorare sale con serie di personaggi famosi dell'antichità era così comune, a partire dal Trecento, che di molti pittori si ricordano simili cicli: così di Domenico Veneziano, che forse ne compose uno per Casa Baglioni a Perugia; di Masolino, che, assai più probabilmente di 'Giottino', ne affrescò un altro in Casa Orsini a Monte Giordano; Piero stesso, insieme a Melozzo, pare ne dipingesse uno in Vaticano, e, forse, anche a Borgo, se l'Ercole di Boston ne fece parte [7]. Di questi cicli, per forza di cose più soggetti di altri a distruzioni e a guasti, quasi nulla è rimasto, salvo la memoria, anch'essa molte volte incerta, e questi pochi esemplari miniati, attestanti la diffusione di un repertorio iconografico continuamente a portata di mano dei vari artisti che se ne fossero voluti servire, ma non, certo, la precisa rispondenza ad un ciclo monumentale preso a modello: ciò resti dimostrato dal grandissimo numero di personaggi contenuto nella Cronaca Crespi, quasi 'patrons' fra cui scegliere, di volta in volta, i più adatti alla circostanza.

Non mi sono proposta, qui, di compiere uno studio approfondito della complessa questione dell'origine e della diffusione di questi repertori, che rimarrà aperta finché non c saranno elementi più abbondanti per risolverla; limitandomi a sottolineare l'imprudenza di chi si basi sullo stile delle pochissime serie note (che è di volta in volta differente a seconda dell'artista cui è dovuta la trascrizione) per indurne conseguenze particolari su questo o quel ciclo perduto di affreschi: i quali, con la massima probabilità, avranno presentato proprio alcune di quelle figure con gli stessi costumi e gli stessi gesti, ma anch'esse tramutate in personaggi uccelleschi e masoliniani, o, se vogliamo, anche franceschiani. Il confronto fra una pagina della Cronaca di Leonardo e una della Cronaca Cockerell, iconograficamente identiche, anche per l'ordine dei personaggi, può riuscire indicativo: particolari di costume, che ad un primo momento sfuggono all'occhio, introducono una quantità di innovazioni,

Ageo); nell'ultima facciata sono pure dello stesso; Zaccaria, Democrito Eraclito, Anassagora, Eschilo, Publio Valerio, Temistocle, Euripide. Serse è stato malamente ripassato nella testa.

[7] Nella prima edizione, il VASARI (p. 279) dice nella *Vita di Masolino*: 'E andatosene a Roma per studiare, mentre che vi dimorò fece la sala di Casa Orsina vecchia in monte Giordano', e, a proposito di 'Giottino', non si fa cenno alla sua opera ivi, come invece nella seconda edizione. Masolino usò per la sua veduta di Roma nel Battistero di Castiglione Olona, cioè entro il '35, la stessa icnografia che si ritrova nelle Cronache (v. P. SCHUBRING, in *Clemen Festschrift*).

di carattere non puramente esterno, perché rivelano anche una diversa ispirazione, una cultura rivolta ad altri interessi. Si vedano, uno accanto all'altro, i due Abdia Profeta: nella Cronaca Crespi di stampo quasi ancor trecentesco; nella Cronaca Cockerell, a parte la lieve differenza del gesto, caratterizzato precisamente, tanto nella testa, individualissima, quanto nell'abito che è quello, sembra di un mercante contemporaneo. Stesse osservazioni si potrebbero ripetere per tutti gli altri personaggi del medesimo foglio: per Amos, che col turbante nuovamente calzato e la veste a caftano sembra studiato sul vivo di qualche orientale visto per strada; per Osea o per Gioele, anch'essi così teneramente scrutati. Tutto visto, dunque, con lo stesso amore per certe qualità intime di ogni soggetto individuale, accompagnato dalle più delicate notazioni di colore e di luce, non con l'indifferente secchezza anagrafica di un 'osservatore fiorentino', ma con quella rara commozione che, una volta di più, ci fa meditare sull'essenza profonda di certi scambi sottili e quasi indicibili fra diverse culture figurative, ove ci si avveda che re e profeti di questi nostri fogli sono sul cammino che va fra alcune delle persone più vive di Piero giovane e certi vecchi Ebrei, meno eroici e più 'contemporanei', che s'inchinano a Ciro o seguono il trionfo di Salmanazar nelle 'Antiquités Judaïques' di Jean Fouquet; e si pensi, su questo cammino forse troppo allettante, di porre anche i personaggi della Cronaca, a documento [8].

[8] Che essi siano stati ricreati dalla fantasia di un artista non italiano, ma con molta probabilità francese, in un momento di stretto contatto franceschiano, mi sembra chiaramente mostrato da figure come la Sibilla Eritrea, la Regina di Saba, Zaccaria o Eliseo, memori di modi non nostrani, oltre che dalla qualità particolare e insueta che informa i veri 'ritratti' di molti personaggi (Abdia!). Paleograficamente, le scritte originali non possono essere classificate italiane a priori: mi limiterò a notare la grafia 'Hesquiles', che, di fronte all' 'Heschiles' del Libro di Giusto potrebbe indicare una trascrizione francese, così come 'Xerces' invece di 'Xerses', e 'Osee'.

*DENIS MAHON*

# AN ADDITION TO CARAVAGGIO'S EARLY PERIOD

Perhaps the writer may be allowed to begin by saying how much he appreciates Professor Longhi's generous gesture in offering him the valued hospitality of *Paragone* for the purpose

of introducing to Italian readers a newly discovered work by the young Caravaggio [1].

Among Seicentists in general, and Caravaggists in particular, the name of Cardinal del Monte commands considerable respect; and when Giulio Mancini, reaching Piazza Madama in the manuscript of his itinerary of the pictures at Rome, adds in his own hand *Apresso all'Ill.mo Cardinal del Monte molte cose bellissime* we have good reason to believe it. As is well known, Baglione tells us that among these works in the collection of the Cardinal was Caravaggio's *Musica di alcuni giovani ritratti dal naturale, assai bene*, the first picture painted for the artist's discerning and faithful patron after the latter had discovered him as a result of seeing one of his pictures (according to Bellori's inference, the *Bari*) in the possession of a picture dealer. Both sources make it sufficiently clear that the lost picture, if and when it should turn up, would belong to a very early stage in Caravaggio's career; in addition we have the statement of Bellori that the composition was one of half-length figures.

These data correspond admirably with a painting by Caravaggio which, thanks to the perceptive eyes of Mr. David Carritt, has recently come to light in an English private collection [2], and which I now have the privilege to present to the readers of *Paragone [tavole* 14-17*]*. The canvas, which has been relined at least twice, has been slightly cut down, and now measures 92 by 118.5 cm. — very similar in dimensions, it may be noted, to the 94 by 119 cm. of the *Suonatore di liuto* in the Hermitage, also painted for Cardinal del Monte. At a relatively early date the painting went through the hands of a restorer, who not only seems to have repaired places where the paint had flaked, but also uncovered *pentimenti* of the master and repainted (according to his own unintelligent fancy) certain passages which had suffered little or no damage. The work of freeing the picture

[1] Specialists in Caravaggesque studies will find that a more detailed documentation is given in the writer's longer article on the same subject, entitled *Addenda to Caravaggio*, which appeared in 'The Burlington Magazine' for January 1952 (XCIV, pp. 3-23); this will be cited hereafter as '*Burlington*, XCIV' The two articles are not identical and are, in a sense, complementary to each other.

[2] Here I must record my great indebtedness to Mr. Carritt for bringing the picture to my knowledge by means of a very small amateur photograph, and to the Editor of 'The Burlington Magazine', Mr. Benedict Nicolson, who contributed in countless ways towards achieving its final publication.

from his manipulations, often misleading and disturbing was undertaken with great skill and caution by Mr. Sebastian Isepp, who is perhaps best known for his admirable restorations in the Kunsthistorisches Museum at Vienna. It turns out that the only area where the picture has suffered more than fragmental damage is at the bottom, in the centre; it may be noted however that a rough *abbozzo* by Caravaggio of a pair of wings for the boy on the left, which seems to have been incautiously uncovered by the earlier restorer, has now been thinly, but not irrevocably, covered again [3].

The canvas bears in the bottom left corner an inscribed attribution to Caravaggio of considerable age — eighteenth century, if not earlier —, which might well represent the transfer to the front (on the occasion of an early relining) of an inscription formerly on the back of the original canvas. However that may be, we can in any case point out that it could hardly have occurred to anyone during the eighteenth and nineteenth centuries to attribute a painting in this early style to the master unless there was some additional reason for pronouncing his name. To take a striking instance (since subscribers to this review are interested in the past vagaries of Caravaggio-connoisseurship), when the Abbé de Saint-Non engraved in 1771 Fragonard's drawing of the first altarpiece for San Luigi, which they had both seen at the Palazzo Giustiniani in about 1760, he gave it the name of — *Le Dominiquin*! In short, it may reasonably be argued that the inscription, whether directly or indirectly, carries the attribution back into the Seicento.

Thanks to the work achieved during the present century by modern pioneers in these studies, among whom Prof. Longhi holds such an outstanding place, an increasingly clear, homogeneous and consistent picture of the style of the young Caravaggio has taken shape, into the framework of which the new *Musica* fits remarkably well. The Hermitage *Suonatore di liuto*, in the writer's opinion slightly later, may serve to give us the general keynote of this group. Three earlier works point forward towards the *Musica*. The painting of the flesh of the *Fruttaiuolo* (ruddy, with much use of pink, with yellow high-lights and blueish shadows) portends that

[3] A more detailed account of the condition of the picture will be found in *Burlington*, XCIV, pp. 3-4. The appearance of the hands of the boy to the left is due to an extensive *pentimento* just under the surface, which was revealed when the painting was X-rayed at the Courtauld Institute.

of the head of the principal musician; the sallow, even livid, complexion and slightly negroid appearance of the *Bacchino* is echoed by that of the youth with the wind instrument at the back of the *Musica*; the boy on the left of the latter is clearly foreshadowed by the *Fanciullo che monda frutta*, which may have been the first work of Caravaggio of which we have record. There are also connections (handling of certain material, painting of the eyes) with such a work as the Louvre *Buona Ventura*, for the very early dating of which, as Prof. Longhi has pointed out, there exists convincing evidence. Similarly, experiments with *profil perdu* appear in both the *Musica* and the *Bari*, which latter the writer associates with the *Buona Ventura* and now believes to be much earlier than he had previously supposed [4]. In the contour of the arm holding the score, to the right of the *Musica*, there are premonitions of the Uffizi *Bacco adolescente* (which is not at home in the very earliest group), of the angel in the Doria *Riposo* and finally of that in the first altarpiece for San Luigi dei Francesi, which I should describe as the most mature of the early works. Finally there are points of contact with a painting which must be almost exactly contemporary with the *Musica*, the portrait of *Maffeo Barberini* (for example, see the eyes and the sleeves).

Apart from the more obvious beauties of the *Musica* (such as the curiously 'Attic' head of the principal musician, or the subtle touch of making the eyebrow of the youth on the right do duty for the contour of his forehead), some of its strange attraction lies in its experimental nature. This work, in the writer's opinion, is Caravaggio's earliest surviving attempt at a 'considered' composition of a complicated character; very noticeable is the use he makes of an intricate (and a trifle self-conscious) system of curves to pull the composition together. A similar approach to the 'fitting-together' of a picture, though rather less obvious, is to be seen in the Doria *Riposo*, and the method reaches its climax in the first altarpiece for San Luigi. Another interesting aspect of the painting is the evidence which it provides of what the youthful artist must have stored in his retentive memory after absorption in the north. Here the masters concerned are two

[4] See *Burlington*, XCIV, pp. 8-9, for a fuller discussion of this and kindred subjects. My conception of Caravaggio's development can be conveniently seen in the chronological list on p. 19 of that article. In so far as the *Bari* is concerned, I am referring only to the old photograph reproduced in 'The Burlington Magazine', XCIII, 1951, p. 288.

whose importance for Caravaggio's development was emphasized over twenty years ago by Prof. Longhi: Moretto and Savoldo. This is not of course to suggest that the picture *as a whole* 'resembles' a work of one or other of these artists; far from it — the intensely individual struggles and flashes of inspiration of the young Caravaggio clamour for recognition all over it. But a motive such as that of the youth on the right might conceivably be a reminiscence of the *Michea* of Moretto in San Giovanni Evangelista at Brescia (the proto-Caravaggesque potentialities of which have already been pointed out by Prof. Longhi), and the magnificent raspberry-red drapery over the right arm of the principal musician is handled in a strikingly Savoldesque manner.

In considering the matter of the influence of Savoldo one can hardly avoid the question of the placing in relation to the *Musica* of another picture in which that influence seems to be apparent, the Hartford *Estasi di San Francesco*[5]. The connection with the *Musica* is fairly close, as the kinship between the Hartford angel and the boy on the left of the new picture bear witness; but various indications in the *Estasi di San Francesco*, including the more 'enamelled' *fattura*, bespeak an earlier date, though I would not go as far in this respect as Dr. Oertel, who suggested that it is the earliest existing work by Caravaggio, and that it may actually have been painted in the north[6]. I do however believe that the Hartford picture is appreciably earlier than the *Musica*.

When was the *Musica* painted in terms of the calendar? I would place it in about 1594-5, but this view can only be properly understood within the context of my interpretation of such evidence as we possess bearing upon the related questions of the date of the artist's arrival in Rome and that of his activities in the Contarelli chapel in San Luigi dei Francesi. I will not add to what I have written elsewhere[7] on the slender evidence (*other than* what might be deducible from the Contarelli-Crescenzi affair) for the date of Caravaggio's appearance in Rome. But, in so far as the Contarelli chapel is concerned, a brief *résumé* of my reading of the documentation published in the January 1952 issue of 'The Burlington Magazine' is necessary, if only to avoid misunder-

[5] The Savoldesque elements in this picture have already been noted by Dr. Vitale Bloch ('Maandblad voor Beeldende Kunsten', XXIV, 1948, pp. 61 ff.), and are, I believe, acknowledged by Prof. Longhi.
[6] Robert Oertel in 'Pantheon', 1938, p. 230.
[7] *Burlington*, XCIV, p. 10.

not wish the inference to be drawn that I am suggesting, standings. Thus when I date the *Musica* about 1594-5 I do for example, that it is contemporary with, or even after, the *Vocazione di San Matteo*, which (I believe I am correct in supposing) Prof. Longhi would place in about that time [8]; on the contrary, I am perfectly clear in my mind that, from a stylistic point of view, the *Musica* precedes the first version of *San Matteo e l'angelo* by quite a perceptible distance. A review of the documentation, in so far as it may appear to have some relevance to the first *San Matteo* and to the *Vocazione*, has therefore a direct bearing on the dating of the *Musica*. But before beginning I ought to make it clear that the evidence [9] is in great part circumstantial and (to the extent that this is so) I do not claim that it is decisive; when considered *cumulatively*, however, it is highly suggestive, and moreover the individual components clearly present a number of very formidable obstacles to alternative interpretations, which would of course have to take the whole of the new documentary corpus into due account.

The unpublished bulk of the manuscript material relating to the dispute over the Will of Cardinal Contarelli throws sufficient light on one important general matter: the motives and interests of the Cardinal's executors, the Crescenzi family. To put it baldly, it was very clearly to their advantage to delay the completion of the chapel by every specious pretext, since in so doing (by the simple expedient of neglecting to keep proper accounts) they were able to enjoy the income from the Cardinal's estate. There are only three occasions when it can be plausibly shown that they took steps to have something done [10]. One was Virgilio

[8] I should like to express the hope that Prof. Longhi can be induced to publish his *tabella*; it would be a great convenience to have a list containing all works now accepted by him as autograph, with indications of the proposed approximate dates, even within margins as wide as four years. The labour and difficulty of co-ordinating his opinions, expressed at different times and in many publications, is very considerable, and even when this has been done one is not always certain of the extent to which one of his later discoveries has modified an earlier opinion (for example, does the definitive identification in 1951 of the self-portrait in the *Martirio di San Matteo* affect his 1928 dating of this work to about 1595, when the artist was 21-22?).

[9] For this evidence, see *Burlington*, XCIV, pp. 20-23; for my interpretation, see the same, pp. 13-18.

[10] I exclude Virgilio Crescenzi's inscription in the pavement, inserted (perhaps out of vanity?) immediately before he retired from the executorship.

Crescenzi's contract of 23 November 1587 (No. III) [11] with the sculptor Jacob Cobaert, which was evidently a sequel to some already existing agreement originally arrived at with the Cardinal himself. The second was the contract (see No. XIII) for painting the chapel, dated 27 May 1591, at a time when the appeal of San Luigi was in active discussion in the Court of the Rota, which urged the contesting parties (San Luigi dei Francesi and Sant'Andrea al Quirinale) to come to an agreement out of court; if they had in fact done so, and the major matter in dispute were disposed of, the Crescenzi would have had no further excuse for failing to take action in the relatively minor matter of decorating the chapel. The third occasion, obviously the turning-point in the history of the chapel, was in 1597 (No. XII to No. XVII) when the whole affair was placed by the Pope in the hands of a powerful body — the Reverenda Fabbrica di San Pietro — which had juridical authority to enforce compliance with its decision on the Crescenzi. At this time (and of course subsequently) they were under outside compulsion, and even on the two previous occasions 'external' factors or considerations seem to have been involved. In short, the entire documentation of their role in the affair suggests that the Crescenzi were extremely unlikely to have taken any positive action on their own initiative for purely disinterested reasons. Moreover certain passages in the definitions of the law relating to the Reverenda Fabbrica's special jurisdiction of pious bequests which it promulgated on 26 March 1598 (for example, the references to failure to complete and endow buildings such as chapels in accordance with the wishes of a testator, and to procrastination which enabled executors to enjoy the income of the estate in the meantime) echo very faithfully the complaints against the Crescenzi which had by now become monotonous by repetition. When it transpires that *on this very same day* the Reverenda Fabbrica was actually engaged in discussing the Contarelli-Crescenzi affair (see No. XIX), the conclusion becomes almost inescapable that what we are reading is to some extent a reflection of the conduct of the Crescenzi as it had emerged from investigation by the Fabbrica.

The Crescenzi seem to have had two principal pretexts for evading the completion of the chapel. At first it tended

[11] The numerals given hereafter refer to the subdivisions of my 'Documented Calendar' of the Contarelli chapel (*Burlington*, XCIV, pp. 20-23).

to be treated as subordinate to the long unsettled issue, on a much larger financial scale, between San Luigi and Sant'Andrea. When the latter was finally solved in 1595 (No. IX) by an agreement between the two churches, the matter of the chapel advanced to the forefront, and the second excuse came into operation. This took the form, as revealed in the petition of 1596-7 (No. X), of blaming the unsatisfactory state of affairs on the sculptor and painter, and we observe (No. XIII) that the artist who was being made responsible (in the summer of 1597) for not completing the decoration by painting the side walls was the same who had been a party to the contract of 27 May 1591. No one would question, I suppose, that the sculptor referred to was Jacob Cobaert, whose contract for the altar sculpture we possess. As to the painter (singular, not plural), there is very considerable weight of evidence in support of the view that he is to be identified as Giuseppe Cesari d'Arpino.

First, we have D'Arpino's actual frescoes in the chapel. Then we have the information which Floris Claeszoon van Dijck sent to the Dutch Vasari, as to the probable accuracy of which I am in agreement with Prof. Longhi. Van Mander places the work between D'Arpino's return from Naples and his decorations in the Cappella Olgiati in Santa Prassede [12], which would coincide precisely with the year of the contract, 1591; he further says that 'for some reason' D'Arpino's work remained unfinished. But this is exactly what is also said, in the statement of the Crescenzi on 8 July 1597, about the work of the unnamed painter in the contract of 1591 — with the additional information that what was unfinished was the decoration of the side walls. Next, when the Reverenda Fabbrica (with all its authority in matters of pious bequests) gave directions to the Crescenzi that this gap in the decorations was to be filled [13], the artist to whom the parties did in fact turn was none other than Giuseppe d'Arpino, with whom arrangements were made in November 1597 for a payment for the work of 400 scudi, to remain valid for one year (No. XVI). Finally it is sufficiently clear that when the matter of the chapel was under discussion by the Reverenda Fabbrica on 26 March 1598 this arrangement was still considered to be in force (No. XIX). In other

[12] I personally cannot see any stylistic objection to such a dating, and I observe that Prof. Longhi is of the same opinion (*Paragone*, 17, p. 5).

[13] For fuller details, see *Burlington*, XCIV, p. 15.

words, Caravaggio could not have received the commission for the laterals before that date because it was held by D'Arpino. The latter was however about to leave for Ferrara within three weeks in the suite of the Pope, thus making possible the transfer of the commission (almost at once, in my opinion) to Caravaggio. There is therefore, in my chronology, a considerable gap between the *Musica*, which I place in about 1594-5, and the *Vocazione*, on which Caravaggio would have started work in the spring of 1598.

How does the first altarpiece of *San Matteo e l'angelo* fit into this sequence? Cobaert's four-year contract for the sculptured altarpiece still had six months to run when the contract for the painted decoration of the chapel was entered into on 27 May 1591, and it may therefore reasonably be presumed that the latter provided for the ceiling and side walls; perhaps we may agree to identify the unnamed artist as Giuseppe d'Arpino, since the ceiling is in fact by him, and there is weighty evidence pointing quite independently in the same direction [14]. It runs against all the probabilities to suggest that this contract of D'Arpino is in any way to be related to Caravaggio's altarpiece, in the sense that a decision must have been taken at the same time to supplant Cobaert's sculpture by a painted work [15]. If Cobaert were to have delivered the sculpture by the date o

[14] It is only by ignoring or distorting the collective evidence relating to D'Arpino that it could be suggested that the painter who figured in this contract was Caravaggio. The latter was moreover at that date only seventeen years old, and I would agree with the general inference of Prof. Longhi's remarks in another context as to the riskiness (and consequent improbability) of entrusting a major work in a leading church to a beginner of that age. To this may be added the really incredible corollary that in a commission of such vital importance for his career Caravaggio must have been unable to deliver either of the laterals no less than six (!) — and perhaps more — years afterwards. Finally, it could be noted that while the implication in No. XIII that the painter was overwhelmed with a superfluity of commissions could very well be true of D'Arpino (who was over five years older than Caravaggio, and whose rise to fame is well known to have occurred at precisely this period), it would be rather too fantastic a statement for the Crescenzi to have made about an artist who (by definition, since the Contarelli laterals were not in the chapel) had no major public works to his credit.

[15] By 'probabilities' I am only referring here to the 'historical' (or, perhaps better, 'psychological') probabilities in so far as they become apparent from studying the documentary evidence, published and unpublished, as a whole; over a long period (fifteen years) one has sufficient scope for gauging the motives of the protagonists. Nevertheless I believe that the stylistic probabilities are also unfavourable to such a thesis; for a discussion of this, see *Burlington*, XCIV, pp. 9-10.

expiry of his contract (23 November 1591) the Crescenzi would have been legally liable for an extremely large sum. What could be less likely than that they should in the meantime incur an additional liability, when it is perfectly evident from the history of the case that it almost required an earthquake to shake the Cardinal's money out of them? Moreover with the expiry of the contract (whether or not Cobaert himself actually got into legal debt with the Crescenzi, as is not impossible under its terms) the fact seems clear enough that the Crescenzi were within sight of the happy prospect of being able to discharge their obligations in respect of the altarpiece at very little expense to themselves — their legal position in relation to Cobaert having by now become extremely strong. In addition, a statement by Baglione, who so often reflects the truth in his dry way, militates against the supposition that the work received its final rejection at such an early stage in the affair as 1591 (or before). Cobaert, he says, *vi dimorò a far questa statua tutto il tempo di sua vita*; allowing for exaggeration, something over a decade would seem to be indicated.

If D'Arpino's painted decorations had been finished at any time in the proceedings, the argument could have been put forward to the Crescenzi that the unfinished sculpture was the only outstanding item, and that consequently something else should be substituted for it in order to complete the chapel as a whole; but as D'Arpino's work was never finished, no such line of argument could have been employed. And indeed it must soon have dawned upon the Crescenzi that they had provided themselves with an excellent answer to criticisms (and therefore a means of further successful procrastination) in the shape of the fashionable D'Arpino and the neurotic Cobaert. They could point to the evident fact that they had caused the work to be begun, but (they could argue) it was no responsibility of theirs if the sculptor and painter concerned failed to complete it. We have, of course, documentary confirmation that this was precisely the attitude they did in fact adopt (No. X and No. XIII).

The only evidence of real value which specifically deals with the subject of the substitution of the painted for the sculptured altarpiece is that of Baglione, who says of the statue in his life of Cope Fiammingo (Cobaert): *Li Contarelli, quando il videro, pensando, che fusse opera divina, o miracolosa, e ritrovandola una seccaggine, no'l vollero nella lor cappella di s. Luigi; ma in cambio di esso vi fecero da Michelagnolo da Caravaggio dipin-*

*gere un s. Mattheo*[16]. It may be noted that it is the Contarelli family (and not, as might hitherto have been supposed, the Crescenzi family) who are recorded as rejecting the sculpture and arranging for a painting by Caravaggio to take its place. This double action only becomes plausible at one moment in the history of the chapel — that is, when the Crescenzi (to whom Cobaert was worth his weight in gold!) finally and decisively lost the initiative to the Reverenda Fabbrica di San Pietro in the autumn of 1597. The Fabbrica were in a position to insist that the statue should be definitively inspected by their own representatives and those of the church, and nothing is more likely than that the latter should have included the Cardinal's nephew Francesco Contarelli, who was in fact prominent in the affairs of San Luigi at that time. As to the choice of an artist for the new altarpiece, Baglione adds to the name of Contarelli that of Cardinal del Monte — *per opera del suo Cardinale hebbe in s. Luigi de' Francesi la cappella de' Contarelli*[17]. The Cardinal's influence with the Fabbrica (which, it must be emphasized, now possessed the decisive voice in the whole affair) would clearly have been great, and the probability that it was primarily within the Fabbrica that the Cardinal's *opera* took place is not lessened by the fact that he was for decades a prominent and active member of it.

It seems clear that nothing had been decided before the meeting of the Fabbrica on 19 September 1597 (No. XV), but in November arrangements had already been made for D'Arpino to resume work at long last (No. XVI), and negotiations had been begun for providing the chapel with an endowment which was no less than twelve years (!) overdue (No. XVII). It is reasonable to suppose that the question of the sculpture was also under consideration at the same time (probably in October of 1597) and that its rejection was at once followed by the commission to Caravaggio. According to this dating, the *Musica* would have been painted between two and three years before the first *San Matteo e l'angelo*, and not some years after it, as I might have appeared to have been suggesting if I had not put forward my reading of the documentary evidence.

Other considerations relating to the Contarelli chapel, not being relevant to the placing of the *Musica* in Caravaggio's

[16] Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti*, Rome, 1642, p. 100.
[17] Baglione, *Vite*, p. 136.

*percorso*, are omitted; they can be found in my study in 'The Burlington Magazine' for January 1952. But I cannot close this article without a proper acknowledgment of Prof. Longhi's *magnanimitas* in inviting me to express my views freely in *Paragone* even when, on certain points, they differ somewhat from his own. For my part, I hope I have made it clear how much I have learnt, and am learning, from his work on that artist of genius whom we both so greatly admire — Michelangelo da Caravaggio.

*London, January* 1952.

*ALESSANDRO PARRONCHI*

# PREISTORIA DI ROSAI

## (1911-1919)

Due sono i fatti già storicamente accertati della formazione di Rosai: la partecipazione al Futurismo, e la sua pittura degli anni 1919-'21. Ogni critica in suo riguardo si è mossa orientandosi su questi due punti di riferimento, escludendone ogni altro. Una volta che alla partecipazione futurista si è riconosciuto, per Rosai, un valore formativo essenziale, non ci si è curati di ricercare quali elementi iniziali fossero andati a cozzare e disfarsi in quella violenza che era, tra l' '11 e il '14, quanto mai di prammatica. E una volta compostasi nettamente — negli anni 1919-'21 — la fisionomia di quest'arte, più facile ancora era, a distanza di anni, favoleggiare sulla sua formazione, ed equivocare sul suo effettivo significato. Si cercò, come sempre, un precedente a cui ricollegarla. E furono certi aspetti minori di Rosai a suggerire una filiazione dai macchiaioli. Immagine non esatta, che trovò tuttavia credito facilmente, perché corrispondente a un certo buon senso e a una certa approssimazione: parendo abbastanza logico che, a distanza di qualche decennio, per le stesse vie di Firenze, di poco mutate, s'avessero a ripetere più o meno gli stessi fatti di cronaca e anche figurativi. Ma a chi avesse guardato più addentro, qualcosa avrebbe potuto apparirvi di assai diverso.

La 'macchia' di Rosai non era la 'macchia' dei Macchiaioli. L'impianto tonale di Rosai differisce fondamentalmente dal loro. Anzi dal '19 fin verso il '30 la pittura di Rosai è contraddistinta da una fattura sobria, da un impasto fuso anche se vibrante, da un tocco che ha una grazia na-

turale di perfetto sapore artigiano. Non è che negli anni posteriori al '30 che egli, affrontando dimensioni più vaste, ha macchiato con violenza o, come anche è sembrato, scorrettamente, le tele. E se poi questo impetuoso e intemperante chiaroscurare si è trasmesso anche ai suoi formati abituali, non era però niente che risalisse a 'macchie' di tipo ottocentesco. Le tonalità di Fattori e Signorini, scalate di preferenza sui verdi, avevano alla base le tradizionali terre: mentre a fondamento dei toni di Rosai erano turchini, azzurri — 'Rosai è azzurro' (Palazzeschi) —, grigiastri, verdi cupi, e se mai terre rosse, nelle quali il fuoco di incendi densi di materia sociale e umanitaria ha lasciato più tardi filtrare e stagnar nero fumo. Si capisce che il 'colore di Firenze', assorbito culturalmente a traverso le pareti affrescate del Quattrocento, non poteva non impregnare di sé la tavolozza del pittore; ma qualcosa è sempre rimasto in Rosai a spingerlo verso tonalità aspre, un legame insolubile con le sue origini, coi suoi modi iniziali.

I quali furono vari e interessanti. La storia prima d'ogni vero artista non è mai facile a ricostruire: gli arrivano influssi, colpi e contraccolpi, di punta e di taglio. L'immaginazione di Rosai sedicenne sembra non essersi sottratta a fantasticherie romantiche derivate da una, giovanile, immedesimazione con le forme del liberty. Certi disegni di paesaggi con castelli e cipressi arricciolati, certe fantasie erotiche, cadono tuttavia fuori dell'ambito dell'arte, in un momento iniziale di approssimazione al fatto espressivo. Ma una incisione riproducente una immaginaria 'fiancata di chiesa' / *tavola 18a* / (nata forse per suggestione dal fianco di S. Spirito), esposta alla prima mostra tenuta da Rosai, che fu di sole incisioni, a Pistoia, nell'11, ci porta un'impressione ben definita. Arieggiando alla lontana una città di Meryon, essa trova nel suo stesso tempo un'eco amplificata negli scenari che Gordon Craig ha disegnato nel 1909-'10; ma la struttura architettonica di quelli vi risulta innervosita nelle giunture da un preavvertimento quasi del dinamismo funzionale dei progetti di Sant'Elia. Il tratto inciso è condotto con un impegno che tradisce una mano ancora acerba, ma l'insieme è acutamente sentito nella sua sostanza di bianconero; perché l'artista è istintivamente portato, prima di incominciare, a render sicuro il mezzo che sente più proprio alle sue esigenze: il disegno.

Inizio, non potrà negarsi, tutt'altro che 'macchiaiolo'. Anzi severo, già denunciante un'aspirazione al grandioso,

*13 - 'Cronaca Universale', f. 8* *Coll. Cockerell, Kew*

*14 - Caravaggio: 'Concerto'* *Coll. privata inglese*

*15 - Caravaggio: 'Concerto' (particolare)*

*Coll. privata inglese*

*18* a - *Rosai: 'Incisione'* *1911*

*18* b - *Rosai: 'Fuochi sull'Arno' (1913)* *Firenze, propr. Masi*

19 a - *Rosai: 'Bottiglia + zantuntun' (1912) Milano, coll. Jucker*

19 b - *Rosai: 'Scomposizione di strada'* *1914*

*20* a - *Rosai: 'Paesaggio' (1914)* *Milano, coll. Jucker*

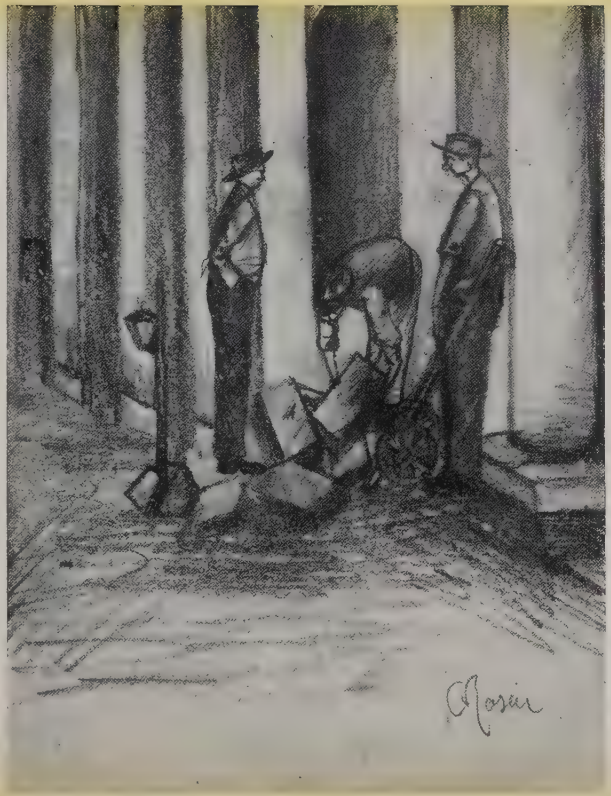
*20* b - *Rosai: 'Vallesina'* *1916*

*21* a - *Rosai: 'L'omino sul muro'* *1918*

*21* b - *Rosai: 'Disegno'* *1918*

*22 - Rosai: 'Paesaggio'* *1919*

*23 - Rosai: 'Giocatori di toppa' (disegno 1920)* *Firenze, racc. Gonnelli*



*24* b - *Rosai: 'I lastricatori'* *1920*

*24* a - *Rosai: 'Orchestrina'* *1920*

misto a un che di lugubre-grottesco derivato da fantasie proprie di quel momento, unitovi un accenno a interpretazioni ironiche del visibile in titoli sul tipo di 'Le case civette', che denuncia, se non altro, la spiccata inclinazione dell'artista alla satira. È del 1911 l'entrata e uscita di Rosai dall'Accademia di Belle Arti. La abbandona lasciandosi sfuggire, a mo' di congedo, quell'*Autoritratto in figura di teppista*, acquarello che reca scritto nel verso: Fantomas (fu riprodotto nella monografia 'Autoritratti di O. R.' di Piero Santi, ediz. 'Il Fiore', con la data, errata, 1914), dove le preferenze per una costruzione di tono libero, irruento, sono evidenti pur nella densa calligrafia che lega le parti del volto in contrasto con gli sfumati cupi del fondo e chiari del berretto.

Ma, sento già dire, inizio, questo, assai 'letterario'. E la sua pretesa letterarietà, accusa scoperta oramai e non più errore d'interpretazione, ha gravato spesso sul giudizio critico che si è dato in complesso di questa pittura. (Sul 'carattere intellettualistico e volontario della pittura di Rosai, che la rende oscuramente accetta ai letterati e così estranea ai critici' torna a insistere Cesare Brandi, nel saggio 'Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana', *L'immagine* 3, luglio-agosto 1947).

Ciò, beninteso, dev'essere ammesso in questa fase iniziale, ma in via tutta esterna e dichiarata, e vedremo tra breve da dove il pittore ne deduca l'esempio. Intanto occorrerà tener d'occhio su quale binario corra l'esperienza di Rosai dal 1911 al '19, se letterario, o non piuttosto acutamente, esasperatamente pittorico; e se i successivi trapassi che si verificano in essa siano destinati o meno a lasciare una traccia durevole in quello che sarà lo stile definitivo del pittore.

Siamo nel '12, ed ecco allinearsi, in margine a quelli, antecedenti di un anno, di Boccioni, Carrà, Severini, gli esperimenti futuristi di Rosai. Abbiamo presenti *Bottiglia + zantuntun* (coll. Jucker) e *Bar S. Marco* (coll. Mattioli). Sembra che questa adesione al movimento, che per un giovane, allora, vuol dire anzitutto abolizione di ogni sistema, ottenga per Rosai il significato di render più riposte le sue intenzioni anarchiche e rivoluzionarie. In questi dipinti si accaglia un colore torbido, voraginoso; mentre l'emozione sembra giuochi a dissimularsi dietro i tagli netti, le allusioni rapide, il duro 'scomporre' (nel primo dipinto / *tavola* 19*a* /, la voluta, in alto, del separé, a cui s'afferra il secco sbandare delle ombre verticali). Ma una sorpresa ci attende se scorriamo i cataloghi

delle prime mostre personali di Rosai: quella del '13 in via Cavour, quella da Gonnelli del '20, e quella tenuta a Roma, nel '22, presso Bragaglia. In queste esposizioni i quadri futuristi mancano. Perché? Forse Rosai non dà troppo credito a quelle esperienze? Quel che è certo è che, nel '13, alla prima mostra di dipinti presentata da lui in un locale di via Cavour a Firenze, furono esposti quindici soggetti non già futuristi, ma — secondo quanto desumiamo da una nota biografica — tratti dalla lettura di poeti simbolisti francesi.

Più che i nomi di Baudelaire e Verlaine, è evidente l'affacciarsi quello del nostro Campana — il Campana di 'Prosa fetida' (che, amputata magistralmente, darà la 'Petite promenade du poète' dei Canti) e del 'Notturno teppista'; che altrove fissa:

> I cubi degli alti palazzi torreggiano
> Minacciando enormi sull'erta ripida
> Nell'ardore catastrofico

oppure si sofferma a annotare:

> Su un circolo incerto le inquiete facce beffarde
> Dei ladri.

Noi crediamo tuttavia che un nome ben preciso sia a determinare, nell'immaginazione di Rosai, la spinta decisiva: Ensor. C'è tutto un clima che circonda e segue l'apparizione di Ensor, in Italia come altrove. Ma immagini come quelle che popolano la Spiaggia di La Panne (incisione del 1904), o anche l'Entrata del Cristo a Bruxelles (incisione del 1898) sono state certamente a far comprendere a Rosai che esiste una caricatura che caricatura non è, ma pittura del carattere sollevata in un clima di fantasia. Questo poté certamente essere l'urto determinante. Quanto poi l'artista fosse allora cosciente che la sua indole era un'altra, e non si sarebbe sostenuta a lungo in un clima di allucinazioni alla Ensor, ma le necessitava invece affondare i piedi nella realtà, lo vedremo di lì a cinque anni, nell'immediato dopoguerra. E che la sua esperienza potesse poi arrivare a reintegrare il significato di queste sue giovanili violenze in un filone di tradizione fiorentina trecentesca (come già Ensor s'inserisce naturalmente nella tradizione fiamminga), sarà coscienza di anni più tardi, al formarsi della quale concorre, se non proprio collabora, la critica stessa degli appassionati all'arte rosaiana, che viene a confortare del suo assenso quella che, a proposito degli scritti di Rosai, or ora raccolti nel volume 'Vecchio autoritratto'

(Vallecchi, 1951), Carlo Bo ha indicato quale evoluzione dalla 'frase' al 'discorso'.

Una mostra, quella del '13, della quale si vorrebbe ricreare l'atmosfera, ricostruire l'intonazione, aiutandosi non con suggestioni letterarie ma con ipotesi che identificassero, se possibile, i termini di uno stile in formazione. È interessante scorrere i titoli di quei dipinti, tutti, meno due soli, scomparsi in direzioni ignote: 'La città ch'io cerco', 'Bosco grigio', 'Gli abitanti della notte', 'Danse des apaches', 'I fuochi', 'Les apaches', 'Meditazioni', 'La main de la sorcière', 'I fuochi', 'La mégère', 'I miei amici della notte', 'Riflessi', 'La chiesa del camposanto', 'Notturno'. Più due sculture: 'La sfinge', 'Il giglio finito.' Sono atmosfere di bassifondi, ed è il clima del più vieto decadentismo: gli stessi che pervadono i versi giovanili di Campana, [che tuttavia sarà da vedere se debbano collocarsi proprio in quegli anni (cfr. D. Campana, *Inediti*, Vallecchi 1942, pagg. 306) o risalire a tempi di poco anteriori. In questa zona pure Rosai compie i primi assaggi e s'impegna nella creazione di una forma sua, personale]. I due 'Fuochi' d'artificio sull'Arno, gli unici dipinti rintracciabili oggi e più o meno dello stesso motivo (*tavola* 18*b*), presentano ancora, nella struttura, le lugubri 'case civette' delle incisioni dell'11. Ma la consistenza un po' scenografica di quelle si è dissolta in colore. Gialli e verdi predominano: misti al nero torbido dei vapori che ricadono sulle acque dell'Arno spettrali. Quanto altro potremmo aggiungere sarebbero solo illazioni. Sebbene da espressi ricordi del pittore sembrerebbe che dalla 'Città ch'io cerco' e dalla 'Danse des apaches' non andassero esclusi barbagli di scomposizioni futuriste, l'intonazione generale pare si sia mantenuta diversa, specie nelle figure: 'Meditazioni', 'La main de la sorcière', 'La mégère', che erano chiuse in contorni ben delimitati, e che è lecito immaginare realizzate sotto l'influsso dominante di Ensor quando arriviamo a dedurne la fisionomia dai particolari di opere di sette anni più tarde, ad esempio, nella 'Partita a scopa' del '20 (coll. Vallecchi), il giocatore che indicheremo, per intendersi, 'dal profilo come bambagia / e dall'occhio velato e pecorile' (Campana).

La vena sperimentale delle esercitazioni futuriste non è però ancora esaurita, anzi nel '14 domina sopra ogni altro movente il bisogno di rifare esperienze che proprio allora s'impongono a chiunque non abbia preso una strada irrimediabilmente diversa. I casi di assoluto distacco dal Futu-

rismo in personalità di un certo livello sono rari. In Toscana Alberto Magri è l'unico a tentare vie completamente nuove analoghe in apparenza ma sostanzialmente in contrasto col Futurismo; Lorenzo Viani ne riprenderà i moduli nell'immediato dopoguerra ma con fare tutto aspro e polemico. Rosai, che ha ora 19 anni, vi dà dentro con foga, ma anche con quell'acume, che, osservando a distanza, permette di distinguere altre opere, di pura improvvisazione, dalle sue, francamente coscienti. Si veda il dipinto-collage *Banco del falegname* (coll. Jesi), in cui il peso delle ombre si aggrava in un'ansia, quasi pre-metafisica, di contrasti. E si veda *Scomposizione di strada* (presso l'artista, e ne offriamo in riproduzione il collage preparatorio / *tavola* 19*b* /), dove la scomposizione si fa, per così dire, bonaria, non uscendo dai limiti delle cose e da un loro allegro e robusto stemperarsi in colore. L'attacco di Rosai non è ora però solo col Futurismo, ma anche col Cubismo, importato e propagandato da Soffici. Ne fa fede un importante *Paesaggio*, del '14, / *tavola* 20*a* /: forse una delle riprese, da noi, che meno tradiscono lo spirito dei tentativi, anteriori di otto anni (1906), di Bracque. Rosai si trattiene poco, sul momento, a questa linea di architettonico rigore, è ripreso dal senso, pittorico, dell'instabile, mosso da repentine e apparentemente immotivate violenze. Qui sta il punto di diversificazione da Soffici: tanto più ovvio costruttore di ritmi nei suoi paesaggi e nature morte cubiste e tendente all'esemplificazione del sistema, quanto Rosai risulta aderente alle immagini, paesano non ancora (né mai più in seguito) smalizzito, ansioso invece di mantenere con esse una dialettica serrata.

L'intervento coglie Rosai nel pieno di una polemica e di un fermento in cui arte e vita non si distinguono. Affronta quella esperienza, che più tardi ci descriveranno *Il libro di un teppista* (1919) e *Dentro la guerra* (1930) con l'animo di chi, istintivamente, ha il senso di doverne uscire trasformato. La vita di trincea non gli concede che una breve parentesi, nel '16, per esprimere, in pochi dipinti, quel che di nuovo gli sta germogliando nella fantasia. La febbre della forma cubista pur si ravvisa nel *Paesaggio*, del '16 (di propr. Favi); ma essa lascia filtrare l'incanto inaspettato, la vivezza di una impressione naturale. Più fresca ancora è la ben nota *Fruttiera*, della collezione Mattioli, dello stesso anno, stupendamente coerente contro il rosa soffocato del fondo. Ma ecco apparire *Vallesina* / *tavola* 20*b*/, un dipinto sempre del '16, paesaggio che oggi non si esita a chiamar 'primitivo', con tutto quel seguito di richiami obbligati che il termine non

può mancar di evocare. Eppure noi lo crediamo molto più intimamente sgorgato che non mediato da altri esemplari. Rosai ha visto la mostra di Alberto Magri, nel '14, al Lyceum di Firenze, e, certo, avrà visto qualche originale di Rousseau presso Soffici, e molte riproduzioni (tra le quali non sappiamo se una Veduta di Vers, di André Derain, dell'11). Ma lo spirito di questo quadro nasce da una realtà diversa. Non c'è bisogno di cercarne attacchi da altra parte che non sia il fronte della guerra. A S. Michele del Carso, Quota centoquarantuno, il 1° agosto 1916, è lo stesso spirito che fa risuonare all'orecchio di un altro che la guerra sta trasformando integralmente, le assorte parole

> Bosco Cappuccio
> ha un declivio
> di velluto verde
> come una dolce
> poltrona.

Per sottolineare una differenza evidente, ci si richiami agli studi di trincea di Lorenzo Viani, eseguiti con una minuzia che, rispetto all'abituale violenza di segno dell'artista viareggino, corrispondono quasi a una fase di approfondimento realistico della forma. Viani, con la guerra, non si rinnoverà. Questi rari saggi di Rosai ci mostrano invece un incominciamento, e un uomo ancora pronto ad accogliere il nuovo, nel cui intimo sta per compiersi l'atto decisivo che porterà alla maturazione di uno stile.

Il '17 e il '18 sono ancora anni di guerra. È negli ultimi mesi del '18 che Rosai ritorna a Firenze, e può frattanto ricominciare il lavoro. È giusto che la gioia stessa di rimetter mano a pennelli e tavolozza liberi gli ultimi scoppi della girandola futurista. E Rosai ritenta i vecchi giochetti in *Follie estive*, e altri simili. Ora la sua scomposizione è prevalentemente lineare, scende fino al registro grafico del disegno infantile nell'*Omino sul muro / tavola 21a /*. Nelle orchestre impazza il fox-trot, ed è giusto che case e villini ballino e le figure si sdoppino in buffi contrasti ritmici, in una folle ripresa di divertimento palazzeschiano. Ma la festa termina all'improvviso, quasi nel brusco presentimento della crisi. Subentra un bisogno di serietà, che non è difficile immaginarsi azionato dallo spirito del 'richiamo all'ordine' che Soffici, prima di darlo alle stampe nel '20, intanto va predicando, e che Rosai ascolta senza scomporsi. È certo che in quella diatriba il nome di Cézanne si va mescolando insistente-

mente, e Rosai ne è attratto con convincimento sempre più fermo. Sembra tuttavia che le prime riproduzioni di Cézanne Rosai le abbia vedute nel '20, esamineremo con quali conseguenze. Ma intanto gli ultimi mesi, forse gli ultimi giorni, del '18, vedono nascere alcuni suoi disegni — di case, di fermi declivi, di animali, di piante — dove per la prima volta un chiaroscuro dosato con estrema cautela, ma anche con fermezza, stabilizza e riduce al minimo le discordanze più vaghe, e chiude la forma in un'atmosfera sospesa e assorta. È, si direbbe, prima ancora che un 'momento Cézanne', un 'momento Seurat', in cui domina l'esigenza di una fattura che non sia più variabile, aleatoria. In questo studio degli aspetti naturali seguito con estrema attenzione, la carica di potenza affettiva che è propria dell'artista si fa arma di scoperta. E per quanto egli nel soffermarsi sulla figura sia ripreso dal suo bisogno di tipizzazione violenta, la composizione gli si muove ora sul perno di una luce-ombra densa e vibrante. Ce ne offre i risultati un *Paesaggio* del '19 / *tavola* 22 /, la cui ferma spazialità produce, più che un disporsi in prospettiva o uno sfuggire dei piani, dei vigorosi smussi, trovati nello spessore di una materia vergine ancora di tali definizioni (le quali appariranno chiaramente realizzate da Carrà un pò più tardi, nel '22). E lo prova ancora due anni dopo, il disegno pei *Giuocatori di toppa* (1920, / *tavola* 23 /), con quel rarefarsi delle mura pausate armoniosamente di penombre e di luci intorno al gruppo degli uomini intenti al giuoco, mentre la figura in alto, unica nota acuta, interrompe la calma dell'insieme con quel suo girarsi di maschera ensoriana dal naso troppo lungo.

Vediamo invece come questi elementi, fin qui separati, si accordino nel disegno per l'*Orchestrina* (1920) / *tavola* 24*a* /, dove filtra l'esatta densità chiaroscurale attentamente studiata nei disegni della fine del '18; con in più una vibrazione che passa dalle forme tondeggianti dei suonatori al tendaggio del fondo, sonoro come un organo. Si confronti questo curvo sfumare con l'altro, duro e secco, del disegno pei *Lastricatori*, / *tavola* 24*b* /. A prima vista chi potrebbe dubitarsi che le linee ascendenti altro non siano che i portici di Piazza Vittorio? Dopo il calore denso, ovattato, ronzante dell'Orchestrina, il freddo della piazza, con quegli 'chocs funèbres' delle pietre sul selciato davanti all'operaio intirizzito, mani affondate nelle tasche, che volta le spalle al lampione.

Questa fusione alla quale il pittore arriva pienamente nel '20, specie in alcuni disegni che mi sembrano essenziali alla

sua definizione, si sviluppa a traverso il '19 in alcune nature morte, quali la *Saliera e ciliegia* (coll. Gonnelli), il *Portacipria* (coll. Vismara), *Pera e mela sulla tavolozza* e *Natura morta in verde* (coll. Deana), *Coperto e bottiglia* (coll. Vallecchi), dove la linea e il colore, ancora staccati, propongono leggeri diversivi a quella che sta per diventare una decisione immutabile. Ma ormai siamo nel pieno di un'esperienza formale che non può concedersi vacanze, all'inizio del periodo che sta per darci il *Biliardino*, la *Conversazione*, le *Donne al lavoro*, il *Giramontino*, *L'Albero del cortile*, *via Toscanella*, e tanti altri. E, prima che il pittore si avvii per questa felice stagione, ricordiamo ancora un paesaggio: *Cortile di Via de' Bardi*, sempre del '19 (coll. Vismara), che nelle atmosfere soffuse, nei toni attutiti, precede tutti i successivi compromessi della forma di Rosai, serrata e profondamente incisa in questi anni, con rotture e dilatazioni atmosferiche. (Riscontrarli ad esempio nel *Caffè Paszkowski* del '22 / *tavola* 25*b* /).

Quando, nel '20 e nel '21, ritorna con insistenza la figura, la sua espressione, che prima si accentuava alteramente in smorfie e grinte di cattivo augurio, ora si restringe e si abbuia, ma anche si definisce formalmente, nell'immagine dell' 'omino', specie di diminuzione della realtà operata al fine di meglio intenderla e penetrarla, immagine sulla quale ha premuto evidentemente quella riduzione a puro schema della sintesi formale di Cézanne, alla quale Brandi (saggio cit.) dà un senso assolutamente negativo. È pertanto l' 'omino' non sta all'origine della concezione di Rosai, ma a metà del suo cammino, prima che un ritorno di polemica umanitaria non ne ingigantisca i tratti (come degli 'omoni' del '34), e assai prima che una coscienza che ha ormai chiarito a se stessa le proprie ragioni non li faccia diventare semplicemente uomini. Rosai non si sarà liberato, negli anni, dal gusto della smorfia, che è suo fino dal 1911, ma quanta osservazione, e quanto stile, questa smorfia ormai non racchiude, e, come essa giunge col tempo a esplicarsi nell'intenzione e accrescersi nel significato di scoprire l'umana imperfezione, essa non perderà ma affinerà il suo valore di giudizio e di appassionata protesta.

*

Abbiamo tentato di abbozzare i precedenti di quella che diviene, tra il '19 e il '21, l'arte di Rosai. Essi ci sembrano tutti abbastanza utili a chiarire la sua fisionomia. Più particolarmente, gli esperimenti futuristi lasciano al pittore il

modo di tagliare la composizione con un alternarsi di masse sempre vivace. Il primitivismo di un paesaggio come *Vallesina*, vale proprio in quanto è il primo spunto di una preparazione che porta Rosai al suo momento creativo più intenso e definito. Nel quale, poi, se un richiamo corre ai primitivi, alle predelle trecentesche, da qualche teletta come *Via Toscanella* o i *Giuocatori di toppa*, non è per ingenuo spirito di ripresa e di imitazione, ma per originale senso di concisione e incantata aura, per effettivo raggiungimento insomma e non per vagheggiamento ingenuo o sentimentale. E la densità della visione rosaiana, che rimane intatta da quei lontani anni sino ai più recenti, è tutta fatta dal rientrare e consolidarsi in forme stilisticamente certe degli 'eccessi contenutistici' pei quali ha dimostrato all'inizio più spontanea preferenza.

## *ANTOLOGIA DI ARTISTI:*

*Due tavole inedite ed una precisazione cronologica di Cristoforo Scacco.*

La Chiesa dell'Annunciata a Nola conserva questa tavola sin qui mai notata, nella quale nessuno, crediamo, esiterà a riconoscere /*tavola* 26/, una bella e caratteristica opera di Cristoforo Scacco.

Tridimensionali e solenni, contro la rilucente lastra del fondo, le due figure reggono con compassato rigore l'aggrondarsi dei drappi, di sgargiante damasco giallo, che sembrano rinserrare di riflesso tanta profusione d'oro. Solo la prospettica delimitazione del piano soccorre ad un più definito rapporto di spazio, ma per arrestarsi repentina sulla impossibile linea d'orizzonte, al bordo della abbacinata cortina, là dove il ricercato cerimoniale terreno perde ogni verosimiglianza corsiva ed approfondisce il valore del mito.

Così, siamo nell'ultimo decennio del secolo, intorno il 1495, Cristoforo Scacco accoglie le possibilità della scienza nuova, per involverle in una sua fiorita soluzione metafisica, un limbo sensitivo ed irragionevole di raffinato, consequentissimo artigianato.

Ed è questa la cifra, il limite proprio di Cristoforo Scacco, veronese fattosi poi lombardo e romano in senso urbinate, per scadere nell'ultima fase nota, in più generico provincialismo, tinto di modi marchigiani. Sembrerà, a prima vista, difficile inserire tanto variato articolarsi di un'unica ben definita personalità entro un lasso di tempo che non dovrebbe

*Cristoforo Scacco*

superare i termini noti del '93 (polittico di Penta al Museo Nazionale di Napoli) e del 1500 (polittico di Sessa al Museo Campano di Capua e polittico di Monte Sambiagio). Ma necessariamente questa attività centro-meridionale va considerata d'inizio più antico, tanto è evidente la funzione formativa che la cultura romana e quella urbinate esercita su quanto è noto dell'artista; e forse non sarà azzardato accettare anche quella data '83 che la memoria seicentesca leggeva nella scritta sul perduto trittico di S. Francesco a Fondi (vedi A. De Santis, *Della Patria di C. S. in* 'Arti Figurative' 1936, 3-4).

Nel gruppo delle opere ad evidenza più antiche, la Madonnina già Nicholson pubblicata dallo Zeri (in 'Bollettino d'Arte' 1949, p. 338), il S. Giovanni Battista Harewood che è attribuzione del Longhi, come si legge nel catalogo della collezione compilata dal Borenius, il trittico di Penta ed anche quello di Piedimonte d'Alife in collezione Filangieri, trapelano vivaci ricordi mantegneschi, affiorano tracce del Liberale reduce da Siena, acute notazioni di lume opposte alle più lussuose e cortigiane 'coltivazioni degli ori', richiamano con efficacia ad un originario tirocinio svoltosi tutto tra il Veneto e la Lombardia, e che è ancora da identificare.

E sarebbe agevole l'excursus completo delle citazioni, ma l'esercizio non varrebbe a sciogliere il personalissimo amalgama dove l'elemento costitutivo nuovo ha assunto una funzione determinante. Le larghe stesure cromatiche, il sonante imposto plastico di Melozzo, il senso della forma integra e rotante nella pienezza dei volumi, infine tutta una scelta preferenziale di moduli iconografici e fisionomici indicano due fonti: Roma e Urbino. Alla base una visione asprigna e petrosa, che la monumentalità prospettica nuova investe e rende possente, se pur limitata solo al particolare e senza superare l'arcaizzante intenzione d'insieme.

E le acquisizioni restano frammentarie, ed alla crisi, punteggiata dall'abbandono successivo dei ricordi lombardi alla luce dei risultati di Melozzo e di Berruguete, succede più tardi, e con minor vigore, l'adesione alla volgarizzazione dell'ultimo Antoniazzo (Trittico col San Giuliano / *tavola 27b* /, Trittico di Itri, tavola di Nola), conseguenza ed elemento concorrente al processo d'assimilazione dell'ambiente napoletano. Ed è quindi naturale che il pittore resti ai margini della grande fioritura, quasi sempre nei piccoli centri del Lazio della Campania: Fondi, Monte Sambiagio, Itri, Penta,

*Cristoforo Scacco* Salerno, Piedimonte d'Alife, Sessa Aurunca, Nola ed infine Napoli; a Napoli certamente nel '99, secondo i documenti del Filangieri (VI p. 428) negli anni meno felici per la storia artistica della città.

Ma già dal momento più antico l'artista aveva lavorato in Campania, se è opera sua, come pare probabile, il S. Michele inedito che è nella chiesa di S. Pietro in Vincoli a Salerno /*tavola 27a*/ teso come un metallo polito nel torcersi colossale della figura, nello sferico imposto del capo, nella scheggiatura dolomitica delle rocce del fondo. La iconografia consueta nel Meridione come in Spagna ritorna con tanta vigoria di volumi, con sì efficace tornitura prospettica di polsi e rotule, e rotelle e schinieri, infine con tale inequivocabile amore della luce scheggiata e filamentosa sulle fettucce, sul breve manto basito, sulle armi lustre, da proporre ancora una volta il problema noto di un giovane del settentrione, sconcertato alle più disperate voci transpadane e quietamente conciliatosi con la pittura all'ombra dell'abside romana dei SS. Apostoli o nella retorica e magniloquente atmosfera dello studiolo d'Urbino.

Ma nessuna forza viva poteva a Napoli soccorrere l'artista: quanto è superstite nella pittura locale dell'ultimo quarto di secolo, sebbene sia ben scarso, basta a denunciare una desolante carenza di personalità notevoli, e la sopravvivenza di forme spagnole e ancora borgognone — si pensi al trittico di recente scoperto in un deposito di Monteoliveto, con la Vergine tra S. Gerolamo e S. Agostino — o la ripetizione da originali fiamminghi più antichi di almeno un trentennio, come nella Pietà di S. Maria di Piedigrotta, più spesso la provinciale contemperanza di diversi motivi sulla stanca tradizione, quale documenta la vasta attività di quel Maestro che sulla Deposizione del 1495, nella Chiesa inferiore di S. Paolo Maggiore a Napoli, segna col monogramma TR. Panorama ancora lacunoso, ma ormai chiaramente valutabile, sul quale di poco s'innalza la produzione di Angiolillo Arcuccio o di quel Pietro Befulco che firma una tavola del '90 nei depositi della Pinacoteca di Napoli ed al quale crediamo spetti pure il bel polittico n. 1697 della stessa Pinacoteca.

Cristoforo Scacco è dunque sullo scadere del secolo a Napoli maestro incontrastato, e l'amico Bologna tratterà della portata del suo incontro col Quartararo e con Salvo d'Antonio; aveva già uno stretto seguace, quasi un imitatore, quel Tucius de Giufreda de Fundis, che si firma in una an-

conetta inedita del 1494 in collezione Santocanale a Palermo, anconetta che offre la chiave attributiva per lo 'Sposalizio di S. Caterina' già in collezione von Tucher (Van Marle, XV fig. 163). Ma per Cristoforo Scacco quando già cominciano a diffondersi le forme umbre, la partita è in perdita e la parabola si spegne senza ulteriore eco a Napoli, con meno di un decennio di risonanza. *Cristoforo Scacco*

Ci dirà in sintesi del cammino successivo il gruppo, ben unitario, delle ultime opere note, a Fondi (1499) a Capua ed a Monte Sambiagio (1500); la tavola di Fondi compositivamente analoga a quella di Nola, ma pur tanto diversa, accanto allo innegabile scadimento qualitativo accusa la deviazione del gusto verso forme marchigiane (e non mancheranno neppure desunzioni letterali) che prima non è dato di scorgere. È la vecchia ipotesi di un viaggio nelle Marche, in cerca di lavoro o di ispirazione, sebbene non documentata storicamente, diviene una agevole conseguenza, solo però che si limiti l'esame a questo ultimo tempo. Bisogna ancora aggiungere, a chiarimento dell'artista, che il grande polittico del Museo Campano di Capua va letto con molta cautela, risultando composto di due trittici sovrapposti, più antico il superiore di almeno un lustro rispetto alla data che si legge al centro dell'inferiore. Di fronte al discreto stato di conservazione di quest'ultimo, vi sono le lamentevoli condizioni del registro alto: totalmente rasa e con incredibile improntitudine ridipinta la scena dell'Adorazione della Croce, in malo modo tagliate e rabberciate le tre tavole per imporre la sagoma curvilinea così da asportare parte della mano del S. Antonio e sovrapporre alla granitura originale una seconda fascia con un frammento segato dalla tavola stessa. È chiaro che solo una imprudente rielaborazione ottocentesca dové dare tale ordinamento al complesso, incurante del divario formale fra i due registri, complicando di un ulteriore e più grossolano elemento di confusione la già tanto incerta vicenda critica relativa al pittore.

*Raffaello Causa*

*Due inediti del Crespi.*

La Mostra Celebrativa di Giuseppe Maria Crespi, tenutasi in Bologna nel 1948, fu accompagnata da un catalogo, in cui la prefazione di Roberto Longhi resterà a lungo come punto necessario di orientamento per lo studio del maestro bolognese. Un Crespi naturale, intimo, 'moderno' a quel modo non era ancora stato inteso; un pittore che il critico

*G. M. Crespi* preferisce là dove, anziché battistrada del Piazzetta, appare piuttosto congenere di Fra Galgario o anticipatore di Pietro Longhi. (Mancando i Sacramenti di Dresda e la 'Lavorazione della seta' Federzoni, brillarono, a quella Mostra, il 'Casolare' della Pinacoteca di Bologna, la 'Sguattera' Contini e la 'Libreria musicale' del Conservatorio Martini). Se un tale innovamento critico non ha ancora fruttato per tutti, è probabile, comunque, che per il futuro l'attenzione degli studiosi più accorti sia rivolta, più che alla mole 'ufficiale' della produzione crespiana, a questi momenti più penetranti, che non scarseggiano, per fortuna, nell'opera del maestro. Non sarà opportuno, tuttavia, dimenticare il resto; avvistando soprattutto quegli episodî apparentemente marginali che dovettero accompagnare l'elaborazione e l'esecuzione anche delle meno felici 'macchine' d'altare, o delle prestigiose commissioni bibliche o mitologiche: anticipi, studî, stralci, rievocazioni in margine al grosso del suo lavoro, ma dove spesso egli riesce in un risultato più schietto; talvolta, probabilmente, persino a richiesta di qualche intelligente privato. Può accadere che uno stesso volto, quasi cancellato alla nostra attenzione entro l'affollamento d'una pala d'altare, anticipato invece o rievocato in una tela di dimensioni modeste, finisca col brillare di luce inaspettata. E starà alla discrezione del critico il tenere una buona antologia di questi episodî, senza spaventarsi se un motivo si troverà replicato più volte e, in apparenza, quasi letteralmente; ché talvolta l'ultima replica, anziché stanca per ripetizione, sarà finalmente 'a fuoco'. Può essere il caso di questa deliziosa testa di ragazza / *tavola* 29 /; che, a prima vista, pare di aver sempre conosciuta, nell'opera crespiana (e che sembra, anche, un frammento; ma l'impressione è smentita dall'esame del bordo della tela). Profilo che appena accenna al tre quarti, è come la nuova situazione d'un volto che conoscemmo prima, in profilo quasi perduto, come Psiche nel quadro degli Uffizi; poi, un tantino ruotato a noi, come Santo Stefano nel quadro di Sarzana del 1722. Dipingeva dunque di maniera, il Crespi? Io penso, intanto, che non vada dimenticato l'avvio dato dallo Gnudi alcuni anni fa, quando vedeva nel bolognese i rimandi dal più brillante neomanierismo veneto del Seicento, quello, cioè, di Sebastiano Mazzoni (notava, in alcuni tratti mazzoniani, 'la maniera, che sarà poi tipica del Crespi, di modellare le forme arrotondandole, offrendo le superfici ricurve al giuoco della luce'); ma penso che lo spunto sia da allargare ai molti

tratti di sopravvivenza manieristica reperibili entro la pittura di tócco del '600. Dove si accenni, insomma, a un compiacimento di materia assaporato lungo le spire d'un compiacimento formale, là, in senso lato, può sempre trovarsi una fonte per la più tipica maniera crespiana, dove la forma è legata al crescere unito e fiorente della pittura, lievitante entro un 'bombé' di fronti e di mani e di panni. Bella, nutrita cifra stilistica che, un po' come accade nello Strozzi, è pregio, sostegno, ma anche limite all'eccellenza del risultato. Ecco un altro incentivo a quella 'tiponomia monocorde' che il Longhi ha con ragione sospettato nell'operare del Crespi, e di cui ha indicato un'altra radice, in una direzione impensata, nella 'fisionomica di maniera che l'accademia carraccesca aveva accumulato in migliaia di appunti disegnati e dipinti'. Ma, in certe buone giornate, il pittore sa rammodernare, secondo il suo estro, proprio quel cordiale compromesso fra arte e natura, quell'affetto che fu la gloria dei Carracci; non è questo il Crespi più moderno, che sappiamo essere altrove, ma è pur sempre un uomo vivo. Il metodo carraccesco, d'un bello ideale naturalmente riformato, lo attraeva spesso; nonchè per il volto dei personaggi sacri o favolosi, gli pareva utile per la raffigurazione d'una umanità sincera, ma dove non fosse nulla d'amaro. Sostanzialmente, gli servì anche pel volto di questa contadina, in cui forse anche la collocazione, di minor difficoltà e bravura che nella Psiche o nel Santo Stefano, gli permise un pathos più dichiarato, una ispirazione più sincera al suo sentimento inconfondibile, fra sensuale, romantico e popolare. Sensuale nella procacità del tratto, fra la guancia rotonda e il naso un po' equino, nei rossori delle labbra, delle narici, dell'orecchio; nell'umidore dell'occhio e delle palpebre un po' peste. Romantico, nel ricavare queste grazie sullo sfondo malinconico dei bianchi lividi e dei toni più scuri. Popolare tuttavia, nel far sì che questo contrapposto luministico avvolga l'immagine come d'un fumo, d'una cenere, quasi si trattasse d'una bella, nostalgica Cenerentola al camino; o nell'intingere con semplice squisitezza, di biondo rosato, quel concio di capelli, come fosse la paglia d'un presepe rustico, nel crepuscolo. Un risultato, infine, più intimo, più affettuoso d'un Piazzetta, e d'una arcadia così schiettamente incarnata da preferirsi a parecchie 'mignardises' dei settecentisti francesi. Sarà più facile, poi, riconoscere in quest'opera i tratti del Crespi che collocarla nel tempo; la sua cronologia sfuma entro una lunga carriera piena di

*G. M. Crespi*

*G. M. Crespi* ritorni, di riprese; e riman difficile soprattutto per il lungo tratto della sua piena maturità che può andare dal 1710 al 1730 all'incirca. Tuttavia, restando un precedente plausibile quello già accennato del 1722, si noti anche come questo volto potrebbe sostituire, senza gravi alterazioni, quello della figlia del Faraone, nel Ritrovamento di Mosè di Palazzo Venezia, databile fra il '21 e il '27; con rispondenze che non sono soltanto fisionomiche. Verso il 1725, ecco una data non improbabile.

Valutare il Crespi che è veramente da valutare, è compito importante della critica anche per la tarda attività del maestro; e, alla comune accusa di stanchezza e di languore che gli veniva o gli vien mossa per la sua ultima epoca, il Longhi ha risposto con una sola, ma vigorosissima puntata, valutando altamente e situando verso il 1743 la 'Confessione' di Torino; ma a quell'unica, importantissima indicazione si dovranno aggiungere sicuramente altri brani notevoli, che possono andare dal soggetto di genere (i Giocatori di dadi del Museo Bargellini a Bologna) al ritratto (il modello per il ritratto del Lambertini, di proprietà Ventura, eseguito nel 1739), ai temi sacri degli ovali dell'Oratorio bolognese di Santa Maria Maddalena, ultime tele sicuramente databili del Crespi, 1741 (ad una delle quali, l'Annunciata, lo Gnudi già riconosce, nell'ultimo catalogo crespiano, 'accenti di una interiorità contenuta e profonda, e una semplice, severa larghezza pittorica'); e di altri ovali su rame, per l'alto e per il largo, dipinti forse fra il 1735 e il 1740 circa. Uno è quel 'Compianto sotto la Croce' già di proprietà Ghedini, che, nella scheda del suddetto catalogo, io ebbi forse il torto di anticipare di qualche anno; dove l'antica floridezza crespiana dà luogo come a una turbata contrizione dei sensi, con quei volti accostati come fiori lividi e stanchi e, in mezzo, quello indimenticabile della Vergine, vedovella piena di sospiri e di compunzione, con gli occhi aduggiati dall'ombra malinconica del manto. Un altro (e se ne potranno ancora trovare) è questo, inedito, con la Madonna in lacrime sul destino del Figlio / *tavola* 30 /; qui si sente il Crespi già vecchio, uomo capace di contrizione, ma a patto che gli argomenti di edificazione non escano da una possibilità di riscontri quotidiani: una specie di pietismo domestico. Il Bambino, anzi, con in mano la crocetta, ravvivato appena dalla carezza distratta alla Madre, ricordo reniano rievocato senza troppa passione, idolo un po' anodino, par già composto nella posa immemorabilmente liturgica d'un Pre-

sepio, in qualche vecchia sagrestia bolognese. Ma l'ultima forza del Crespi è che anche i consigli della pietà, che lo inducono alla preghiera e al ritiro, fra casa e chiesa, non gli impediscono di esser moderno; e anche le insidie della sua vecchia 'maniera' (che dal formato del quadro paion comunicarsi a certe belle anse dei panneggi, delle mani, persin del volto della Vergine) non cancellano tuttavia quello che di vivo, di coraggioso è nella concezione stessa dell'opera. Come nel 'Compianto' citato, riesce quasi in moderna 'tranche de vie' l'idea di accostare intensamente, quasi di affacciare i personaggi al nostro occhio: a cominciare dalla mano della Vergine, grande in primo piano, florida ma senza troppe preoccupazioni di grazia; per finire a quel pensiero così umano di compianto, e bellissimo d'estro inventivo e di pittura, il grande volto lacrimoso poggiato alla mano che stringe il fazzoletto. Idea di contrizione, ma dove è ancor viva la sensualità del maestro: un volto che non rinuncia ad esporsi, ad 'apparire' anche nel pianto. Ogni tratto si sforma un po' nel dolore, ma non perde di 'senso': quegli occhi soprattutto, dolcemente, torbidamente pesti; ancora umidi di barbagli, bistrati a forza di lacrime; occhi come di attrice o di cantante famosa arrivata ormai alla penitenza, bella bigotta. E sopra, brilla la pittura semplice, luminosa nell'azzurro del manto; che schiarisce, schiarisce fino a una specie di splendore; senza toccar tuttavia l'apice, la gloria quasi di mistico sole che il vecchio maestro riservò pochi anni dopo al manto dell'Annunziata, più grave, più umilmente cristiana, dell'Oratorio della Maddalena. *G. M. Crespi*

*Francesco Arcangeli*

## *APPUNTI*

I Fiamminghi e l'Italia (Bruges, Venezia, Roma).

Questa mostra ha già dato occasione, qui, a un breve rilievo editoriale ('Paragone', 23); ma ciò non significa che non ci fosse da trarre profitto particolare, studiando i dipinti che vi erano esposti. I due quadri supremi erano la 'Crocefissione' vaneyckiana della Ca' d'Oro, che in Fiandra si ama dire del fratello Hubert, o, magari, ricordo da lui (ma qui serva l'ironica battuta del nestore Friedländer: 'Kennen Sie Hubert?' a chiunque si attenti a riproporgli l'inutile e bolso problema); e la 'Crocefissione' di Antonello (Anversa),

*I Fiamminghi e l'Italia*

dinnanzi alla quale, più a lungo di ogni altro visitatore, ho visto soffermarsi ripetutamente Giorgio Morandi.

Per riandare tutto il resto, di scelta un po' sbadata, è buona guida il catalogo fatto in Belgio, per le voci settentrionali, e poi tradotto attentamente in italiano; a parte la svista che la 'Châsse de S.te Ursule' del Memling non è la 'caccia' (pag. 35); ma la 'cassa', lo scrigno della Santa; in forma, come è noto, di tempietto.

Fra le opere del tardo Quattrocento, e dei primi del secolo seguente, è da ricordare la schiera dei Gerard David, venuta dal Belgio e da Genova; ma il numero indimenticabile è certo quel trittico di San Lorenzo alla Costa, presso Santa Margherita Ligure, già esposto a Genova nel '46. Nel più ampio catalogo genovese del 1951, il Morassi ne ha pubblicato brani bellissimi; e l'opera lo meritava. E, in entrambe le mostre, sulla scorta della famosa scritta: 'Andrea de Costa fecit fieri Brugis 1499' e delle indicazioni (questa volta non portanti) del Friedländer, il dipinto è detto di un anonimo pittore bruggese. Ma non è detto che la scritta intenda proprio questo. Nulla anzi impedisce di scioglierla in un'altra di questo genere: Andrea Costa fece eseguire questo quadro a Bruges, convocandovi apposta (forse perché il David e il Provost erano occupati diversamente) un pittore che stava salendo in fama ad Anversa: Quentin Metsys. Non è difficile intuire che la insolita lettura è provocata dal documento che gli storici dell'arte più s'industriano d'ignorare: l'opera stessa; e il suo parlare che ha la pronunzia di Quentin Metsys.

Che il dipinto sia di lui non mi affaticherò e dimostrare. L'enumerazione dei confronti, così palesi da parer superflui, sarebbe del resto troppo lunga per le pagine di questa rivista breve. Ma, lasciando l'impresa agli interessati in questo campo, e data la conclusione per positiva /*tavola* 31/ c'è spazio almeno per soggiungere che l'opera diviene particolarmente risolutiva anche per i tratti italianizzanti del Metsys; che qui hanno dunque l'avvio nel 1499 e proprio in un'opera condotta a Bruges nell'ambiente italo-fiammingo dei Costa e degli Adorno (come prima era stato dei Portinari). Nel piano della mostra, qui poteva essere il nodo più rilevante dell'amicizia Italia-Fiandra; invece, appena sfiorato. È ben vero che per riconoscere gli italianismi di Metsys, salvo le invocazioni generiche a un classicismo che non è tale, si aspetta di solito di pescare trionfalmente nelle sue opere arde i motivi addirittura calcati da disegni o da invenzioni

25 a - *Rosai: `L'albero nel cortile'* *1922*

25 b - *Rosai: `Caffè Paszkowski' (1922)* *Milano, racc. Jesi*

*26 - Cristoforo Scacco: 'Annunciazione'* *Nola, Ch. dell'Annunziata*

27 a - *C. Scacco: 'San Michele'*
*Salerno, S. Pietro in V.*

27 b - *C. Scacco: 'San Giuliano' (particolare) Napoli, Museo*

*30 - G. M. Crespi: 'Il compianto sul Bambino'* *Bologna, racc. privata*

*31 - Quentin Metsys: `Martirio di Sant'Andrea` (particolare)*

*San Lorenzo della Costa*

*32 - Quentin Metsys: 'Le nozze di Cana' (particolare)* *San Lorenzo della Costa*

*I Fiamminghi e l'Italia*

leonardesche; ma la filtrazione italiana, assente dalle opere presumibilmente anteriori al suo passaggio in Anversa (che è del '91), e anche da quelle anversane del primo decennio del nuovo secolo, è invece evidente nel grande altare di Bruxelles (1507-1509) e, nello spazio e nel sentimento delle cose e delle persone, ci parla di una cultura italiana in accezione sì lombarda, ma extra-leonardesca. Strutture di edifici tra il Bramante e il Bramantino, sentimento velato e pietoso, affine a quello del Foppa e del Bergognone. Cose particolarmente appetibili per i nordici, assai più di altre soluzioni italiane; e, per giunta, più facili a giungere nel nord proprio sui vascelli dei mercanti genovesi. Lombarda infatti era anche la cultura dei liguri e di essa potevano parlargli, e forse mostrargli esempio, i ricchi genovesi divenuti ora cittadini, e potenti cittadini, di Bruges; gli Adorno e i Costa. Non so se dagli inventari fiamminghi del tardo Quattrocento emergano presenze di opere italiane, e di quali. Ma par difficile che non ve ne fossero punte. Non si spiegherebbe altrimenti come negli ultimi piani delle 'Nozze di Cana', entro il trittico di Santa Margherita /*tavola* 32/ figurino brani che sembrano tratti da una predella bramantesca, non senza qualche ricordo di quella tarda cultura ferrarese che era giunta allora, non sappiamo per che via, anche al Bramantino giovane.

Anche su questo punto gli studiosi potranno approfondire il vecchio rapporto o convegno 'italo-fiammingo' che, ad onta delle fraterne orazioni, non è mai stato condotto su nessun punto principale, anzi piuttosto schivato o insidiato. Constatare che, già per la prima metà del Quattrocento, noi italiani siamo più pronti ad intendere come grande artista Petrus Christus, piuttosto svalutato invece, e tenuto basso nei paesi suoi, non è già segno della commozione documentaria di quel suo possibile passaggio in Italia, nel '57, ma proprio di questo, ch'egli ci appare più italianamente inclinato che non sia la prima generazione fiamminga (cfr. 'Pinacotheca', 1928, p. 158; e 'Critica d'Arte', 1940, p. 181). Aver sentito, alla recente mostra di Sciaffusa, circolare fra gli stranieri che quel suo miracoloso ritrattino di donna a Berlino era quasi una 'Gioconda del nord', non era neppure una soddisfazione. Invece di futilità di questo calibro, si sarebbe preferito ascoltare che esso sta quasi a mezza via tra un Van Eyck e un Paolo Uccello; o un Piero. Questo, per non sconvolgere i tempi più congrui che parlano di un sentire comune, sempre tra il '40 e il '50, in un Witz o in un

*I Fiamminghi e l'Italia*

'Maestro dell'Annunziata di Aix', in un Fouquet o in un Charonton, e così congiungono le due grandi e lontane culture nell'arco luminoso del Mediterraneo, sulle cui rive sta crescendo anche Antonello. Non è strano che, proprio in questo stesso numero, anche il problema Fouquet-Colantonio-Antonello riceva qualche nuova suggestione dopo i miei emblematici accenni del 1927 ('Piero d. Fr.', pp. 99, 104-106).

Ma non andiamo giù di strada, anche se è soltanto quella generica percorsa dalla mostra odierna. E, per qualche spuntatura nelle zone più tarde. Pure apprezzando l'acutezza d'indagine di C. Marcenaro, non vedo ragioni sufficienti per cui il ritratto di Andrea Doria (n. 31) a Palazzo Bianco abbia ad essere di Jan Metsys e non del Vasari. Se il 'San Gerolamo' n. 37 (Bologna) è del Muziano (e lo è certamente intorno all' '85-90) non può esserlo il n. 36 (pure a Bologna, e di un manierista locale). L' 'Immacolata Concezione' di San Francesco a Ripa, nonostante l'asserzione delle vecchie guide romane, non può essere di Martin de Vos, venuto a Roma prima del 1558, mentre il dipinto è di qualche mediocre baroccesco, forse senese; probabilmente anche posteriore al 1603 quando il De Vos morì senza esser mai stato né baroccesco, né, a fortiori, senese. Quanto poi al 'San Francesco con gli uccelli' del Museo francescano di Assisi (n. 45), non occorre dar fede alla firma di Paolo Bril e alla data 1583, perché nulla ci potrà mai convincere che, a circa ventisette anni, il Bril fosse ancora, in pittura, un analfabeta.

*r. l.*

*La mostra di Signac a Parigi.*

A chi durante la sua vita ha speso energie ed entusiasmi nel sostenere e propagandare un principio d'arte può toccare in sorte questo compenso, di godere come pittore di una considerazione al di sopra forse dei meriti reali. Fra gli Impressionisti c'è il caso di Pissarro figura di artista nobile e generosa, ma di cui può capitare difficilmente di vedere qualche quadro pienamente convincente, il cui tessuto pittorico anche negli esempi migliori resta approssimativo e non definito dalle ragioni sostanziali di una personalità prepotente.

Fra i neo-impressionisti c'è il caso di Signac, a cui il Museo d'Arte moderna ha dedicato una mostra di una quarantina di tele ed altrettanti acquerelli, studi e disegni.

Caso sconcertante questo di un artista che in modo così definitivo ha affidato le sue possibilità e facoltà creative ad una concezione così contrastante col suo carattere, con gli orientamenti del suo temperamento pittorico. A seguire passo passo la prima evoluzione della sua opera, dalla 'Natura morta con galette des rois' (1882) ai due paesaggi di 'Port en Bassin' (1882 e 1884) via via fino alla 'Seine à Asnières' (1885) e alle prime composizioni decisamente seurattiane — i quattro paesi di Les Andelys (1886), 'Le déjeuner' (1887) ecc. — si ha la netta sensazione

che l'avventura neo-impressionista è stata per questo pittore una rinuncia a sviluppare le vere risorse della sua personalità. In quella giovanile natura morta la materia elaborata dai grandi Impressionisti viene rivissuta, riinventata in maniera più piana con stesure delicate che sottintendono quella grande lezione senza dichiararla. Così nel primo paesaggio di Port en Bassin, memore dei grigi di Manet. In questo modo, anche se con più decisa vocazione, si manifesterà una decina d'anni più tardi la giovinezza di Matisse o di Marquet. *Signac*

Ma ecco rivelarsi poco a poco una volontà di essere più decisamente al corrente rispetto al verbo impressionista, e quelle atmosfere felicemente sottintese sfoggiarsi con tocchi virgolati in 'Saint Briac' e in 'La Seine à Asnières' (ambedue del 1882). Un vizio di insincerità già dissoda e affloscia la materia; malgrado ciò tali quadri potrebbero benissimo inserirsi nell'attività di un pittore come testimonianza di un bel temperamento alla ricerca di sé stesso.

Con i quattro paesi di 'Les Andelys', del 1886, egli aderisce con piena convinzione al verbo di Seurat. Senonché, ciò che in questo era motivo di strutturazione e di mordente compositivo diventa in lui pura e semplice definizione — quanto appesantita e biascicata! — del dato reale. La funzione narrativa di Seurat, quella sua meravigliosa facoltà di render conto dei fatti umani, degli spettacoli naturali, della vita che la luce manifesta e bagna di trasparenze cromatiche rivelatrici, diventa in Signac presuntuoso fotografismo, inerzia di tinte, coloratura fangosa; anche se il tutto coperto di un'accuratezza e preziosità di esecuzione — che è il modo di interpretare superficialmente l'altissima poetica del compagno di fede —.

Dove l'errore teorico di Signac diventa evidente, per esempio, è nel confronto tra 'La salle à manger' (1887) e 'Le déjeuner' (1886-87). Il primo è un interno di vita familiare colto sul vivo, il secondo è l'elaborazione 'pointilliste' dello stesso motivo, con l'aggiunta di una figura e con un ingrandire o diminuire delle connessioni compositive, proprio secondo la concezione di carattere così profondamente creativo della 'variazione' seurattiana. Ma in Signac avviene che l'aggiunta della figura, o il rimpicciolimento, accanto alla mano sinistra dell'uomo, del libro — che diventa una scatola di fiammiferi — vale proprio a togliere alla costruzione del quadro quella ampiezza e verità e vitalità che la visione immediata — imponendo l'esigenza di metter da parte il picchiettio del pennello — suggerisce. Senza contare che anche qui la materia cromatica, trasparente e preziosamente rifranta nell'abbozzo impressionista, si fa gommosa e inerte nella 'composizione'.

Lo stesso giudizio si può portare sui quadri dello stesso genere che si susseguono fino al 'Portrait de Fénéon sur un fond de rythmes et de teintes' — 'rythmes' che non sono ritmi ma inutili ornamentalismi, 'teintes' che non sono colori o toni ma tinte quanto mai prive di giustificazione pittorica —; o alla 'Femme se coiffant' del 1882 dove la rispondenza della figura con l'immagine riflessa nello specchio non giuoca affatto, e nemmeno i richiami dei ventagli o dei profili degli oggetti privi di peso e di consistenza — con senso di ironica desolazione si pensa alla 'Femme à la toilette' di Seurat, così sconcertante ma salvata ad un punto di azzardato abbandono —.

Ecco negli anni seguenti definirsi la vocazione di vedutista di Signac. Le prime testimonianze che abbiamo alla mostra sono: 'Voiles et pins' (1896), 'Les pins parasols des Canoubiers' (1897), 'Marseille, Fort St. Jean' (1898). Sono anni felici. La morte prematura di Seurat è — mi si perdoni il termine — provvidenziale per Signac e lo libera da

*Signac* una pericolosa presenza. In un orientamento più personale dell'esperienza passata una sincera e sentita vocazione si definisce. In 'Voiles et pins', le vele piatte sul mare vibrano di tonalità complementari suggerite con grande parsimonia: quello che in simili motivi di Seurat era stata sublime oggettivazione di spazi proporzionati diventa qui gusto di fermare una situazione nel fremito di un momento felice. Così negli altri paesaggi, felicemente risolti in superficie con un sovrapporsi di orizzonti cromaticamente densi e trasparenti e organicamente variati.

Ma sembra che su simili posizioni Signac non si sapesse sostenere. Egli ha purtroppo aspirato, sembra, a fermare ed esaurire in una formula rassicurante e ripetibile le incertezze e gli abbrivî della creazione poetica. Con la 'Ruine à Grimaud' del 1899 egli inaugura la sua adesione al vedutismo di impostazione classica richiamantesi a Claude Lorrain e a Turner — copie da questo pittore del 1907 vediamo alla mostra una buona quantità di 'notes de carnet'; seppie e leggeri accenni di pastello che nella loro modestia sono fra i momenti migliori —.

Se si volesse definire e chiarire in una formulazione il fallimento della nuova impresa di Signac, lo si potrebbe forse cogliere nella contraddizione fra il 'classicismo formalistico' — tipo Poussin o Lorrain o Turner — dell'impostazione e la natura di 'realismo' inerente alla concezione neo-impressionistica. È la stessa contraddizione in fondo che, più grossolana e pacchiana ma sostanzialmente della stessa natura, si ritrova in certo vedutismo italiano della stessa epoca: e non sarebbe azzardato dire che la Venezia del quadro 'Venise, La Voile jaune' (1904) non è superiore a quella di Ettore Tito.

Si pensi per contrasto a quello che è il 'classicismo' di Seurat, al carattere, alla funzione della sua realizzazione in misura e in spazio proporzionato. In Seurat questa proporzione e questa misura sono un necessario modo di trasposizione pittorica del dato reale. Ma la macchina compositiva non investe e deforma il dato reale stesso, o il rapporto oggettivo proposto dalla visione; ne è, ripeto, la trasposizione necessaria. In Signac invece avviene questa deformazione —che è un'idealizzazione dell'oggetto e dei suoi rapporti —. Non sarebbe un male: in quest'ordine di concezione Poussin è stato un creatore di altissima levatura. Ma appunto perché la sua concezione del paesaggio classico risponde ad un atteggiamento spirituale quanto mai concreto: che è il vivere in idillio, in vagheggiamento mentale nella zona della razionalità pura e non contrastata, i suggerimenti della realtà. E l'atmosfera pittorica — l'attonita contemplazione di quel mondo e di quella nostalgia —, insomma l'esecuzione viva e sostenuta è in accordo geniale con quella concezione.

Signac, quello che concepisce come contrapposizione di masse armoniose di alberi, di torri, di edifici, di porti, di vele, di acque, egli lo distrugge nell'istante stesso in cui vuol far vivere quelle masse in atmosfere e riflessi di luce viva, secondo la concezione 'pointilliste'. I porti e le marine di St. Tropez, di Marsiglia, di Venezia, di La Rochelle, di Quimper, di St. Malo sono, dal 1902 al 1934, i suggerimenti per tutto un seguito di fallimenti. Solo ogni tanto, ma per qualche caso fortunato direi, non per l'intervento della coscienza artistica, abbiamo qualche riuscita che offre un attimo di respiro: 'Rotterdam, Le remorqueur' (1906), per esempio — dove l'artista ritorna alla concezione impressionista della trasposizione non idealizzata —, di una generale stesura verde-azzurra cristallizzata dal 'pointillisme'. O nelle due nature morte del 1918 e 19, dove sembra che il 'Fauvisme' abbia lasciato traccia del suo alito vivificatore nello stridere dei rossi, dei gialli, dei verdi freddi. Noteremo anche che nel trapasso che si ha alla mostra dalla veduta di

Costantinopoli 'La Corne d'or. Les Caïques' (1907) a 'L'entrée du port de La Rochelle' (1920) osserviamo un netto progresso nella capacità di stendere e compartire e armonizzare le grandi masse del paesaggio classico. Senza una definitiva e significativa influenza sui risultati della realizzazione pittorica, però: le torri, le nubi 'alla De Chirico' — l'ultimo —, le vele, le onde marine sono grevi, senza respiro, di una coloratura priva di evocazioni e di suggestioni. *Signac*

Se poi, in cerca di un'intuizione poetica, osserviamo gli acquerelli e i disegni — Jean Cassou nell'introduzione al catalogo dice che l'artista eseguiva sul vero questi studi che ricomponeva e organizzava in quadri al rinchiuso —, la delusione si fa più amara. Ché essi danno l'impressione del mestierante che ha meccanizzato all'estremo il proprio lavoro: nessun abbandono, nessun istante di affidamento generoso alla natura si manifesta in quelle coloriture e in quegli svolazzi della matita, puro riferimento mnemonico fiorettato di volute e di rossi ed azzurri striduli.

*Lando Landini*

THADÉE NATANSON - *Le Bonnard que je propose*. Genève, 1951.

Prima di morire, Thadée Natanson, superstite esemplare del mondo ormai leggendario in cui respirarono Renoir e Monet, Mallarmé e Proust, ha avuto il tempo di presentarsi al pubblico del '50 e guadagnarsi il nome di scrittore e critico sottilissimo, buon compagno ai suoi celebri contemporanei. Per aver tanto tardato a comparire, la sua opera di memorialista non soffre di scompensi di fronte al gusto di oggi: aliena dall'aggiornarsi essa ci riporta colla maggior freschezza all'invenzione e pratica di quella scrittura un poco labirintica, di quel *parlato*, un tantino zézayant, che quasi ci restituisce la voce di Proust. In 'Peints à leur tour', (vedi in 'Paragone' 1, 1950), il dettato della memoria si rifrangeva in brillantissimi cristalli di pronto effetto, dove gesti, bons mots, episodi, giocavano con estrema bravura. Questo Bonnard, investito dall'ombra di un rimpianto senza riserva, si esprime con una scrittura meno maliziosa, sebbene altrettanto duttile e sensibile: con una testimonianza più studiosamente critica, addetta a un tema soltanto.

I mezzi per far rivivere un personaggio (si ricordi nel volume precedente il ritratto di Renoir maturo, quasi uno strepitoso cortometraggio) qui si allentano per un battito di cuore più affettuoso che seconda fedelmente e con discrezione gli umori dell'amico Bonnard, insiste appena sul suo profilo di eterno sorpreso, sui suoi occhi candidamente curiosi sotto il lampo del pince-nez di miope. A piccoli tocchi cauti son disegnati i pochi amici, Vuillard, Terrasse e i conoscenti, tutti i pittori francesi dal '90 in qua; le abitudini dell'uomo, grandi camminate e una piccola casa; e soprattutto Marthe, *morose* e fiammeggiante, taciturna ninfa in veste di *bourgeoise* e *bougonne*, amica di scintillanti lavacri e di soleggiate stanze. Di lei, modello inesauribile del marito, il vecchio Natanson riesce a dare un ritratto del tutto sciolto dai ricordi pittorici: 'Elle avait déjà d'un oiseau, gardera toujours, l'air effarouché...': che sembra il principio di una canzone di Ravel. Egli 'porta' ancora la Revue Blanche, ma con che sicurezza e grazia: e in calce a ogni paragrafo si sottintende un silenzioso appello all'amico ritroso: 'nous ne nous sommes pas embrassés si souvent'. Come il giorno che stringeva sotto il braccio il primo quadretto comprato al giovane pittore, già sicuro di lui e pronto a leggere nelle sue intenzioni, a dar voce ai suoi smaglianti silenzi, fosse pure nella chematica costrizione di un catalogo.

*Bonnard* Piacerebbe citarle tutte, queste didascalie, narrazioni condensate dei colori di Bonnard: 'Harmonie vert et gris à rehauts de deux ors et lie de vin'; 'verts bleus puissants, verts bleus frêles... cette fois encore la signature ajoute un accent à l'harmonie'; 'un accent dissonant, turquoise et corail'. Dove par rivivere la penna di un Fromentin senza sfalli e senza ottusità.

Ma Natanson non si contenta di godere e far godere i colorati frutti della pittura di Bonnard; si studia di interpretarne le ragioni, di rintracciarne le radici; di spiegare l'attenzione del pittore, fatta di osservazione e di memoria, e fiorente poi, sul lavoro, nell'invenzione. Tutti i motivi di Bonnard, dal loro nascere, sono presi in esame: paesi, nudi, arazzi di fantasia. Tutti i problemi e magari le polemiche, ripensati: 'la peinture abstraite serait celle qui arrive a discipliner l'observation. Elle nous permettrait de faire de Bonnard un peintre abstrait'. A questo modo, per accostamenti e suggestioni, Natanson ritrova e offre lo stile di Bonnard, consacra i suoi 'oggetti', gli oggetti che noi trascuravamo ed egli rinventò per noi. Sono capitoli: 'Le Bas'; 'Glaces et Miroirs'. Nell'ultimo — 'Bonnard autre' — il grande artista ci è ricondotto davanti, non più disperso nella molteplicità dei suoi doni, ma nella integrità di uomo fra gli uomini, e diverso: eterna meraviglia per l'amico, questo Swann.

*a. b.*

## ACETILENE

II.

*Cento anni.*

Ho il piacere di tradurre da 'Scènes de la vie privée et publique des animaux' par MM. De Balzac, George Sand, Charles Nodier etc... ed illustrato dall'impareggiabile Grandville questo brano di avventure narrate in prima persona da uno scarabeo di buoni principî e di solida cultura in giro pel mondo degli insetti...

'L'indomani la mia guida (un maggiolino) mi disse che occorreva far visita a certe *Sfingi – testa di morto* che osservavano la natura dall'alto del loro belvedere e cercavano di imitarne le forme ed i colori. La maggior parte di quelle disgraziate non avevano più che dei mozziconi d'ali per essersi avventurate a volare in età troppo tenera e si trascinavano alla cieca come se vivessero ancora nello stato di ninfe non sapendo che strada percorrere, poi che dall'infanzia nessuno le aveva messe sul retto cammino. Altre invece si arrampicavano in cima ad un abete e si stupivano di non trovarvi i frutti dell'albero della scienza; ad altre ancora, più fortunate, era ben capitato l'albero della verità ma si contentavano di girare alla base del tronco senza poter raggiungere i rami più bassi. La prima di queste Sfingi alla quale rivolgemmo la parola così ci parlò della sua attività: « Non si fa nulla di buono senz'arte e non c'è arte senza regole: bisogna

dunque seguire i precetti dei maestri, non c'è composizione felice senz'ordine né esattezza e poi che è nostro compito il riprodurre delle belle immagini scegliamo dalla natura ciò che diletta la vista evitandone gli aspetti volgari e spiacevoli. Questo ho cercato di fare nel quadro che vedrete ».

Così dicendo la Sfinge ci mostrò una tela che rappresentava una battaglia di quelle larve che il 'microscopio solare' rivela in una goccia d'acqua.

Un'altra Sfinge ci spiattellò delle incredibili opinioni assai simili alle divagazioni dei pazzi. « Quando eseguisco il ritratto d'un Insetto, diceva, non perdo il tempo a ritrarre i colori che vedo in esso ma cerco una pianticella che abbia qualche rapporto col modello; così io imito quella pianticella, non l'oggetto che ho sotto gli occhi. È appunto sulla scorta di tali opinioni che ho dipinto questo Lepidottero ». Mi aspettavo di vedere chissà che roba, invece la Sfinge ci mostrò una incantevole Mantide-religiosa dalle ali grigie.

Il Maggiolino che mi faceva da guida osservò che queste contraddizioni tra il dire e il fare erano comuni ai giorni nostri, poi mi condusse ad una riunione di Cocciniglie infatuate del più ardente color rosso che ostentavano sguaiatamente i loro colori elementari su delle foglie morte.

« È qui, disse il mio compagno, che potremo godere della gioconda conversazione degli artisti piena di pittoresca originalità. »

« Amici, si mise a concionare una di quelle Cocciniglie, non vi fu che un'età d'oro per le arti.... »

Io mi arrischiai ad obbiettare che si era sempre parlato di quattro epoche eccellenti ma che avrei anche potuto concedere la palma ad una di quelle. Pensavo di esprimere una banalità tanto per avviare la discussione ma quando pronunciai la parola 'antichità' il clamore che suscitò mi fece capire che mi era sfuggita una sciocchezza.

« L'antichità? ribatté la Cocciniglia, è un'epoca di infanzia e di miseria. Gli Insetti non erano a quei tempi che delle Crisalidi cieche. »

« Allora dareste la palma al secolo d'Augusto? »

Un altro boato più ironico del primo mi troncò la parola.

« Ah! ah!, il secolo d'Augusto! che cosa è mai? Noi non conosciamo nessun secolo d'Augusto. »

« Forse avete ragione di credere che il Rinascimento.... »

« Il Rinascimento è un'epoca di decadenza. »

« Scusate, non ci avevo pensato. Del resto la parola lo esprime benissimo... è chiaro che rinascere significa decadere. »

« Ma certo. È chiarissimo. »

« Rimane allora il Seicento! »

A queste parole un urlo di indignazione soverchiò la mia voce.

« Ma da dove viene questo Coleottero irochese? » gridarono tutte insieme le Cocciniglie. « Ma è dunque vissuto fino adesso sotterra? Sappia allora che tutto ciò che è noto ammesso e sanzionato dalla posterità noi lo disprezziamo, demoliamo, riduciamo a zero: tutto quello invece che è ignorato, oscuro, finito nel dimenticatoio, noi lo ripuliamo, resuscitiamo, esaltiamo, restauriamo con la vernice del nostro entusiasmo. Sia dunque ben chiaro a questo Coleottero irochese che vi fu una sola, bella e grande epoca; durò vent'anni e tre mesi: fu all'incirca nel 1021, presso i Saraceni al tempo di Averroé. Allora sì che le arti fiorirono in un piccolo villaggio dell'Africa settentrionale! Al confronto, in quei quattro secolacci che si citano eternamente non c'erano che delle Cimici.... »

. . . . . .

Prosa, opinioni, umore, al gusto di menta e di rosolio ma i riferimenti a tanti piccoli Joan Miró, Yves Tanguy, all'arte d'estrazione negra, alle decorazioni della reggia di Kano (Nigeria) conosciute anche da Paul Klee sono azzeccati. L'autore del brano è Paul de Musset, e il volume-strenna è edito a Parigi nel 1852.

*Il terrore corre sul filo.*

'Pronto? Sono Davi...', dice il telefono che mi ha svegliato dopo mezzanotte.

'Ah sì? quale Davi?' rispondo con la voce dell'aldilà.

'Ma Davi, Cesarino Davi, scusa se ti disturbo ma sono qui con degli amici in una gara di cruciverba... Qual è un celebre quadro di Picasso di otto lettere?'

'Guernica' rispondo a caso senza esitare, e l'azzecco.

'Sicuro, Guernica', conferma Cesarino dopo aver controllato...

'Sai, era un grande pannello che voleva significare il terrore per certi bombardamenti...'

'Sì, sì, lascia stare... a me bastava il titolo, sai che Picasso mi fa ridere. Comunque grazie, a buon rendere e buona notte!'

'Buona notte.'

*Bécero.*

D'un brandello di giornale finito nella stufa resta un frusto bruciacchiato dove riesco a leggere: '... tipi ultra-naturalistici tratti dalla bassa-vita (per es. un bécero sgangherato come il giovane visto di spalle nella Vocazione di Matteo) in mezzo a figure dal por...'. Qui finisce il messaggio Si tratta certo dell'arte caravaggesca, ma chi sarà ad aver scritto tali cose e su che giornale?

'in mezzo a figure dal por...' Forse dal porcile, dal portico, dal portafasci (Facchino. Chi porta pesi a pago. Voce francese che è nella Legge del sale 1701 - Fanfani). ... In mezzo a figure dal porcile estratte... dal portico uscite..., dal portafasci raccolte... Ma certo! dal portafoglio rigonfio o dal portafoglio svuotato! avrebbe un senso: non stanno forse giocando a denaro, mica a fagioli, quei bravacci che ricevono la visita d'un uomo intabarrato e per di più truccato alla nazarena?

'Dal por...' Quella — bassavita —, quel — bécero sgangherato — autorizzano ogni triviale supposizione. Ancora una volta trovo qualcuno che scrive d'arte, ma chi sarà? che ha parere diverso dal mio. Ecco una figura per me ineccepibile che appare ad altrui per — bécera e sgangherata —, d'infima estrazione cioè e per di più fuor dei gangheri. Oh plebeaccio dissestato, bravazzone fuor di squadra..., dàgli al manigoldo pencolante, allo squinternato lazzaroncello e manutengolo per soprammercato!

Monaco: *Sinfonie, Cimabue, Cina, Giappone.*

Monaco di Baviera, si vuole intendere. C'informa William Ritter nel numero 179 di 'Emporium' in Bergamo — novembre 1909 — che non può illustrare come vorrebbe il suo articolo sulla X^a^ Esposizione Internazionale di Monaco perché una ditta viennese ha l'esclusiva delle riproduzioni dei maggiori espositori; impossibile riprodurre un Klimt, uno Hodler, un Egger Lienz senza mandare a ramengo la rivista.

Settantacinque marchi per riprodurre una sola volta un quadro di Egger Lienz e il Roger-Bloche, francese, vuole trenta franchi per la sua statuetta... Che peccato, conclude il Ritter, proprio loro che gli voglio tanto bene e che vorrei diffonderli! Ma siccome egli è generoso e si rende conto, stila questo giudizio su Klimt:

'...príncipi della critica odierna passano con un sorriso di sufficienza davanti ad un Klimt, senza avvedersi d'essere ad una svolta nella storia dell'arte, in un punto dove, come nella musica del Mahler, entrano in scena elementi nuovi, dall'avvenire imprevedibile, al servizio di una nuova sensibilità. E difatti si tratta qui di ciò che finora in arte fu più simile alla musica ed anche alla società come ce l'hanno fatta gli ultimi grandi rivolgimenti religiosi, morali, politici e fino economici: si tratta di un'arte destinata « a tutti ed a nessuno », più ancora che il libro di Zarathustra, e in cui la riabilitazione di Bisanzio, la presentazione del Cimabue come antenato e l'ammissione della Cina e del Giappone come compagni non hanno altro scopo se non d'esaltare le intenzioni recondite del modernismo più radicalmente rivoluzionario, prodotto dai seguenti fattori: Vienna moderna, l'oro moderno, la perversità moderna, la filosofia moderna, la nostalgia del passato unita all'invocazione disperata d'*una dimane* che ci porterà nuovi sogni e nuove chimere.

Tutto questo ed altro ancora viene alla mente davanti a concezioni sì strane e pur sì semplici quali le TRE ETÀ ed i SERPENTI ACQUATICI; come i paesaggi che lor tengono compagnia — paesaggi quali finora non furono mai visti — esse sono l'unica sorpresa veramente audace e nuova per i nostri occhi ed anche per il nostro spirito, da trent'anni in qua, passati tra i libri, le sinfonie e le opere d'arte. Tutte quelle cose che si sono chiamate impressionismo, divisionismo, pointillismo, preraffaellismo, simbolismo e che so io, tutte finiscono e si concentrano qui, e tutte fanno la figura di discussioni retoriche, di piccole quisquilie scolastiche d'un genere nuovo, punto migliore dell'antico, di fronte a questa sintesi estetica del concetto modernista. Qui ci si sarebbe dovuti soffermare alquanto perché qui incomincia qualche cosa di nuovo. È una data. È la faccia ARTE di quello stesso problema nel quale la faccia MUSICA è rappresentata da Gustav Mahler.

Non occorre dirlo, che dopo il Klimt la sezione austriaca non presenta altro che curiosità etnografiche. Ma le scuole slave hanno un succo vitale sì generoso, che realmente soffrono meno d'altro per una vicinanza sì temibile. Meritano davvero d'essere studiate attentamente. Per un certo tempo almeno, tutte le risorse dell'arte europea sembrano risiedere in questa regione. E lo stesso Klimt e lo stesso Mahler — mi incaricherei di provarlo — non sarebbero stati possibili che in un impero dove predomina l'elemento slavo.'

Quasi d'accordo con William Ritter specie sul finale anche se oramai l'effetto di certe letture riesce umoristico. Klimt mi piace, mi ricorda l'asilo, la cocaina e Margherita Sarfatti giovinetta: penso anche che tanto 'monachismo' ha preso la strada di Parigi e di là è ritornato a noi con le etichette scambiate ed una critica dal linguaggio meglio agguerrito. Ma penso a William Ritter. Sarà ancora vivo? Dove? Come? Che ne penserà adesso dell'elemento slavo?

*Spruzzomania.*

La spiega il Ronchetti (manuale per i dilettanti di pittura - Ulrico Hoepli Milano 1915) a pagina 337 della quarta edizione.

'Non è veramente pittura ed è cosa vecchia, ma ne parliamo perché talvolta può riuscir utile in certi casi di decorazione, senza il bisogno di conoscere il disegno.

Il carattere della spruzzomania si distingue per tinte campeggiate a piccoli spruzzi. Il lavoro si eseguisce su carta, cartoncino, legno, seta, velluto, maiolica ecc. ecc.

Si possono riprodurre facilmente gruppi di foglie naturali, farfalle, ornati e pizzi. In commercio, per tale scopo, si trovano tanto gli appositi ornati, quanto le foglie essiccate. Il dilettante può del resto farsi una provvista di dette foglie e farle essiccare fra due fogli di carta assorbente.

Il procedimento è il seguente:

disposte artisticamente sull'oggetto da spruzzare le foglie e gli ornati — le foglie e gli ornati più piccoli devono essere posati per primi, e sono gli ultimi a levarsi — si fissano mediante spilli, piombini, archetti di fil di ferro, avendo cura che aderiscano perfettamente alla superficie piana o curva dell'oggetto che si vuol decorare. Qualunque colore all'acquarello diluito con acqua di colla serve allo scopo. Sciolto il colore nella ciottola, si intinge pochissimo un pennello duro (pennello all'orientale [1]) per strofinarlo poi leggermente su uno staccio, una griglia o semplicemente su un pezzo di tela metallica più o meno fine ecc. ecc. . . . . così, togliendo progressivamente altri pezzi, e spruzzando ancora, si ottiene un certo effetto di chiaroscuro...

Con un po' di pratica e buongusto si possono ottenere dei

[1] Nelle famiglie il — pennello all'orientale — era sostituito di solito da un vecchio spazzolino da denti in modo da aggiungere al colore anche il profumo. (*N. d. r.*).

risultati bellissimi... La spruzzomania eseguita sul legno richiede una mano di vernice.'

Oggi che la SPRUZZOMANIA non si eseguisce più col pennello all'orientale e lo staccio di cucina ma con l'areografo e il compressore, i nostri cretini ne trattano ai lumi di Einstein e di Freud e si compiacciono che la pittura marci di pari passo, anzi a volte li preceda, coi progressi della scienza.

*Arte antica.*

Comprai da un cenciaiolo di Livorno una statuetta etrusca assai bella, mi parve, e la ebbi in grande considerazione fino a che un giorno non mi cadde per terra rivelando che teneva dentro un fiammifero bruciacchiato. Grazie a quel fiammifero il mio dolore fu assai modesto, svanì presto e non pensai più ai Lucumoni.

*Popolo.*

Ero all'alba d'un giorno a leggere il Travaso in un caffé popolato di gente che esercitava un duro lavoro. Ascoltavo i discorsi del tavolo vicino. 'Adesso che vado a casa a riposarmi non so se mettermi a leggere — Il ritratto di Dorian Gray — o — Il pozzo della solitudine —' diceva ai suoi compagni di lavoro un uomo enorme dentro una giacca di cuoio. È un peccato che non siano più frequenti questi contatti e che gli addetti a certi lavori pesanti non visitino le mostre d'arte.

*La vita è semplice.*

Ecco per esempio questo impiegato di banca che tarda tanto a sbrigare la mia pratica. È pallido ed ha gli occhi infossati: lui non sa che io lo so ma io so perché e me l'ha detto la Rosanna che insegna puericoltura e che ho incontrato vicino alla banca San Paolo. Erano insieme la sera prima alla Società degli spiritisti e messisi in un esperimento, a lui era toccato di diventare un drago e perciò strisciava per terra mandando fiamme dagli occhi e la Rosanna era così spaventata che lo mandava via a calci cercando di non colpirlo in faccia. Poi con degli schiaffettini li avevano svegliati tutti e due. Anche la Rosanna era stanca perché rientrare in sé medesimi è sempre una gran fatica.

*Bacchica.*

Se porto il vuoto l'oste mi dà il pieno senza pretendere il deposito, lo esige invece se prendo il pieno senza lasciargli il vuoto. Se riporto il vuoto e non prendo il pieno l'oste mi rimborsa le trenta lire lasciategli il giorno prima. Così alla lunga si realizza quell'equilibrio tra i pieni e i vuoti tanto caro a chi parla e scrive di architettura scultura arti plastiche in genere.

*Buonsenso terragno.*

Disse Giacomo Grosso d'un quadro di Gaetano Previati: 'Toh! sembra un carro di fieno!'

*Cimitero degli Inglesi.*

Tanti anni fa un uomo oggi scomparso (classe, cultura, melanconia elegante, coscienza ironica della propria transitorietà, se ben ricordo...) che certi amici mi avevano condotto a visitare in Genova, trovò il modo, nella conversazione, di confidarmi la sua gran simpatia per i Preraffaelliti inglesi: ma che gli altri non sentissero come se si trattasse d'un affare molto, ma molto privato. Compresi assai più tardi che certi gusti ci guadagnano a non essere sbandierati; ma già prima di allora, ed ero al disotto dei vent'anni, la mia professoressa d'inglese che vestiva e si pettinava stile Direttorio, donna intelligentissima, crudele, che morì giovane di mal sottile e che ricordo in termini rossettiani..., a me che cominciavo a masticare cubismo e futurismo consigliò dolcemente di badare anche a certi fenomeni pittorici dell'ottocento inglese: anch'essa, rammento bene, in termini estremamente discreti come se per allora non potesse dire di più.

Una terza persona che con tanta finezza e così memorabile mi comunicasse quell'interesse non l'incontrai altrove né è probabile che mi accada nell'aria grezza che tira dove son costretto a vivere di solito; ebbi poi, s'intende, a leggere assai cose sull'argomento che tuttavia mi è rimasto amabile e fluido.

Dovevano la letteratura, il cinematografo e la vita vissuta aggiungermi chiarimenti ed emozioni nell'ordine di questa curiosità che col tempo non è scemata grazie anche alla rozzezza, alla disumanità di tant'altre cose avvenute dopo. E pur tenendo sul minimo la propensione estetizzante e il

gusto pei minori, non nascondo l'emozione che anche soltanto le riproduzioni di quadri e disegni del periodo mi procurano. Sono le figurine Liebig clandestine della mia maturità; e se anche ne avverto, e come! il lato ridicolo e chiedo 'ma perché, perché l'hai fatto?' non posso sottrarmi al fascino di certi delitti quasi perfetti come ad esempio quel quadro di William Holman Hunt intitolato — The awakening conscience — che tanto interessò a John Ruskin e che terrei volentieri al mio capezzale.

Lo so, sono perduto avulso e sospetto ma a volte la mia — Dimensione ennesima — sta proprio sotto quel tavolo, a sinistra del quadro citato, a giocare con quel gatto nero e se ci sta bene non so perché non debba rimanerci.

Il tavolino interrogato in proposito mi ha risposto: 'anche in Italia, verso il 1970, una corrente di studi andrà con la dovuta attenzione ecc. ecc.' ma non ha voluto far nomi ed ha risposto alle insistenze con un giuoco di parole a firma di William Blake il cui spirito mi si è sempre mostrato grato per aver io presentato ad un pubblico il suo — Newton — con le parole: '... e questo è Isacco Newton, nudo, prima che gli cadesse sulla testa la maledetta mela di Cézanne!'

*Mistico.*

Mistico . . . . . .
fu detto pure di animali che nascono da due animali di specie diversa, come il mulo. Fanfani (vocabolario della lingua italiana).

*Italo Cremona*

*Novelletta del Caravaggio 'invertito'.*

Fra le tante incongruenze di cui B. Berenson, nel suo libretto di un anno fa, ha voluto gratificare il Caravaggio, si vede suggerita, con la sola riserva di un 'forse', anche quella di omosessualità.

Scontata la prima insofferenza, mi sono chiesto, con più calma, che origine si potesse trovare (ce ne dev'essere una, trattandosi di uno storico in grado di documentarsi) per una così strana allegazione su di un pittore di cui ci sono pur noti i guaj per cagioni di donne (ad esempio: 'per Lena che sta in piedi a Piazza Navona, che è donna di Michelangelo'; 1605). Che il Caravaggio abbia, sì, ritratto qualche giovinetto dall'aria un po' torbida, un po' androgina (il 'Bacco' degli Uffizi, il 'Suonatore', detto talora, infatti, 'suonatrice', di Leningrado, gli adolescenti del 'Concerto' or ora pubblicato da Denis Mahon), mi sembrava movente troppo scarso. E, in cerca di qualche traccia un po' più segnata, m'è finalmente occorso d'incontrarmi in una sorprendente citazione del 1861, figurarsi dove, in quel polistore ottocentesco che fu lo zazzeruto romantico di Lombardia, Cesare Cantù. Chi, infatti, poteva supporre che nella

'Grande Illustrazione del Lombardo Veneto', in una nota a pie' di pagina (V, 1°, p. 1040), da lui siglata, alla voce toponomastica del borgo di Caravaggio, sugli uomini più illustri di quella terra, e perciò specialmente devoluta al nostro pittore, dovesse anche leggersi: 'È celebre il Rosario suo nella galleria di Firenze, con 30 uomini ignudi che si abbracciano lubricamente'? Ci siamo. *Caravaggio 'invertito'*

Sebbene, è risaputo, la Galleria di Firenze difetti grandemente di pubblicazioni inventarili o di cataloghi a stampa che ne desumano, non è già da credere che bisogneranno ricerche speciali per una novella non so se più assurda o più ridicola. C'è qualcuno capace di immaginarsi un simile quadro esposto a Firenze ai tempi degli ultimi Lorena o di 'Canapone'? Ma allora, donde mai arriva al Cantù (collettore di referti d'ogni provenienza per la sua 'Storia Universale') la storietta incredibile? Ch'io sappia, nessuna delle fonti secentesche, pur così malevolenti e insidiose per il Caravaggio, ne recava la minima traccia; e, una volta escluso quel secolo ancora bene informato, si dovrà, mi suggerivo, pescare, semmai, nell'epoca spregiudicata, curiosa, e un po' 'volage', dei libertini del Settecento; anche se dovessimo poi accorgerci che si trattò di una 'bévue'.

Ora ecco, e proprio pochi giorni dopo l'incontro con la nota stupefacente del Cantù, un collezionista di libri rari (e fra essi, a fortiori, quelli osceni che si stampavano addirittura alla macchia) mi assicurava che quella strana citazione è già in un libercolo proibito, ascritto al Conte di Mirabeau; e me ne forniva la trascrizione che segue: 'le verset suivant [si allude all'epistola di San Paolo 'ad Romanos', 1, 27, dove si condanna la pederastia] a fourni au Caravage l'idée de son *Rosaire*, qui est dans le Museum du grand-duc de Toscane. On y voit une trentaine d'hommes étroitement liés (turpiter ligati) en rond, et s'embrassant avec cette ardeur lubrique que ce peintre fait répandre dans ses compositions libertines' (Errotika Biblion - À Rome [de l'imprimerie du Vatican], 1783).

Sarà ormai indiscreto presumere che proprio questa — e non l'ignaro Cantù — sia stata la fonte preziosissima giunta sul tavolo da studio del Berenson e da lui súbito filtrata per così arricchire di un'altra perla il 'rosario' delle incongruenze caravaggesche?

Anche altre cose, del resto, venivano a schiarirsi di una luce particolare. Per esempio, nel dicembre 1934, la richiesta, da me subito esaudita, di André Gide, di visitare, a casa mia, il 'Fanciullo morso dal ramarro'; nei giorni stessi che il comune amico Giuseppe Ungaretti lo pilotava a vedere per Roma le altre opere del maestro e che il Gide amava intercalare con quelle del Michelangelo numero uno; e, pochi giorni dopo, un secondo pellegrinaggio caravaggesco, rivelato dal Journal di Julien Green. Scelta, insomma (absit injuria), sintomatica e da rinforzarne la verosimiglianza che, discesa per li rami, dal Settecento in qua, la storiella del Caravaggio autore dei trenta ignudi, e di quanto, forzatamente, se ne dovrebbe inferire per le inclinazioni dell'artista, sia durata come moneta corrente nel segreto museo immaginario di una cerchia particolare.

Ma, perché non è tanto difficile rintracciare l'origine dell'abbaglio già nel Mirabeau (e forse, se pure il tempo manchi per un riscontro, in altri scrittori libertini del tempo, nel genere del de Sade), giovi disingannare i custodi di una tradizione così eteroclita e sbadata.

Erano, quei libertini, strenui raccoglitori di 'gravures' oscene d'ogni tempo e paese, in ispecie dal paganissimo Cinquecento italiano. Aveva, quel nostro secolo, fra l'altro, dato fuori le *quindici* stampe delle 'Lasci-

*Caravaggio 'invertito'*

viae' ovvero degli 'Amori degli Dei': la cui serie, ovviamente, raggiungeva giusto le *trenta* persone che bene riscontrano coi 'trenta ignudi' di cui parlano, addebitandoli al Caravaggio, prima lo spregiudicato Mirabeau, poi il timorato Cantù. Averli poi fatti tutti maschi, quei trenta ignudi, qui dovette essere appunto la 'trouvaille' piccante del Settecento libertino.

La supposizione torna anche più verosimile quando si rammenti che l'incisore di quelle 'Lasciviae' era stato il Caraglio. *Caraglio-Caravaggio*! È uno scambio onomastico anche più piano di quelli, già accertati, fra il Caravaggio e Polidoro da Caravaggio, fra il Caravaggio e i Carracci, o il Caracciolo; persino tra il Caravaggio e il Correggio! Dal Settecento in qua non si andò più tanto per il sottile nelle citazioni dalla nostra povera lingua; e qui, poi, ci si preoccupava di ben altro che di esatte attribuzioni!

Se non erro, siamo così alla radice tanto della prima citazione dei libertini, che della curiosità di André Gide nel 1934 e della incolpevole 'pesca reale' del Berenson, nel 1951.

O, per dir tutto in un 'calembour': 'Une bévue... dans le ruisseau — C'est la faute à ... Mirabeau'.

*r. l.*

Corrado Cagli e Simone Martini. - Nel dar fuori, per la collezione 'Quaderni del disegno popolare' certi suoi studiosissimi fogli a penna sulla 'Rotta del Po', Corrado Cagli premette alcune considerazioni (vedile anche su 'L'Unità' di Roma, 30 gennaio u. s.) condotte in quello stile applicato, martellato, iterativo che troppo si apprezza nell'uomo politico che ne è stato il creatore per non dover diffidare subito di ogni sua contraffazione.

Che quel tono austero non sia infatti nel Cagli che una elegante esercitazione intellettualistica, si può anche indurre dalla disinvoltura culturale con cui, proprio sotto il manto dell'austerità, si intende subito avvallare una rievocazione storica tanto lunga, quanto sgarrata. 'Chi di noi' si chiede infatti il Cagli 'se chiude gli occhi pensando a Siena non ritrova nel rovescio delle sue palpebre la « Pace » di Simone Martini?' E, chiediamo noi da parte nostra, quale persona, anche mediocremente informata potrebbe mai ritrovare sul rovescio delle proprie palpebre un'immagine che Simone Martini non ci ha mai tramandata?

È persino lecito chiedersi che cosa avverrebbe se, di qui a seicent'anni, nell'occasione, fin d'ora deprecabile, di una nuova rotta del Po, un pittore, o un critico, intendendo rievocare, non già Simone (ormai troppo lontano), ma soltanto questi preziosi disegni del Cagli, uscisse a scrivere: 'Chi di noi pensando alla rotta del Po non ritrova sul rovescio delle sue palpebre i disegni di Ernesto Treccani?'. Di questo si lamenterebbe, dal mondo di là, il Cagli; a parte ciò che ne potrebbe dire, per scagionarsi, l'eccellente disegnatore Treccani. Ma, anche nella odierna volata retrospettiva del Cagli, sono almeno due i trecentisti senesi che hanno il diritto di lamentarsi; e di chiedere per sé quel rispetto alla verità che anche lo stile severo non può, da solo, garantire.

*r. l.*

*Redattore responsabile:* Anna Banti s.t.e.b. - bologna (iii-1952)

# Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

*Usciranno nel corso del 1952:*

MADAME CALDERON DE LA BARCA - **Vita al Messico** - *a cura di* Emilio Cecchi.

PIERO BIGONGIARI - **Il senso della lirica italiana.**

RAFFAELLO BRIGNETTI - **Morte per acqua.**

ALBERTO MORAVIA - **Saggi critici.**

DIEGO MARTELLI - **Inediti** - *a cura di* Antonio Boschetto.

**Antologia critica americana** - *a cura di* Antonio Russi.

ROMANO BILENCHI - **Anna e Bruno.**

ANNA BANTI - **Il bastardo.**

GIORGIO BASSANI - **Racconti.**

*Seguiranno:*

S. T. COLERIDGE - **Biographia Literaria - Anima Poetae** - *a cura di* Claudia Ruggero.

ADELIA NOFERI - **Studi sul Petrarca.**

*Saggi di* GIANFRANCO CONTINI, ORESTE MACRÍ *e un romanzo* di CARLO EMILIO GADDA.

*In preparazione la seconda edizione di*

**La Capanna Indiana** *di* ATTILIO BERTOLUCCI, *poesie*
Premio Viareggio 1951.

---

## SANSONI FIRENZE